

MAURICE COLLEVILLE

Ancien élève de l'École Normale supérieure.
Professeur agrégé d'allemand
au Lycée Henri IV.

LA

RENAISSANCE DU LYRISME

DANS LA POÉSIE ALLEMANDE

AU XVIII^e SIÈCLE

(PÉRIODE PRÉCLASSIQUE)

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LIBRAIRIE HENRI DIDIER

4 ET 6, RUE DE LA SORBONNE

PARIS V^e

1936



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LA RENAISSANCE DU LYRISME

DANS LA POÉSIE ALLEMANDE AU XVIII^e SIÈCLE

(PÉRIODE PRÉCLASSIQUE)

MAURICE COLLEVILLE

Ancien élève de l'École Normale supérieure.
Professeur agrégé d'allemand
au Lycée Henri IV.

LA

RENAISSANCE DU LYRISME

DANS LA POÉSIE ALLEMANDE

AU XVIII^e SIÈCLE

(PÉRIODE PRÉCLASSIQUE)

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LIBRAIRIE HENRI DIDIER

4 ET 6, RUE DE LA SORBONNE

PARIS V^e



A LA MÉMOIRE DE MON FILS

FRANCK

(1921-1935)

LA RENAISSANCE DU LYRISME

DANS LA POÉSIE ALLEMANDE

INTRODUCTION

« Le lyrisme, a dit Brunetière¹, est l'expression par la parole, par le rythme et par l'accent de ce qu'il y a de plus intime et de plus profond chez le poète. » Considéré *in abstracto*, il peut être également défini comme « une force qui va » droit devant soi, sans souci des contingences et se développe comme un acte de pure subjectivité par lequel le poète exprime certains sentiments, extériorise certaines réactions et réduit à la norme des mots ordinaires, de la langue commune, de la prosodie usuelle ce qui était en son essence pudeur intime, liberté, enthousiasme, chose ailée. Issu d'un besoin profond et impérieux qu'éprouve l'artiste de confier à ses vers tout ce qui le réjouit ou l'accable, le tourmente ou le préoccupe et de livrer au lecteur les élans ou les tortures de son âme, son inquiétude amoureuse ou métaphysique, le lyrisme n'est pas seulement épanchement du cœur, il est aussi moyen de libération : le poète y déverse le trop-plein d'une sensibilité délicate et nuancée en convertissant son intense vie intérieure en images et en symboles, en faisant de son être le plus intime la substance de ses poèmes.

Une telle source, ondoyante comme l'état d'âme dont elle procède, peut en principe jaillir à tout moment dans l'histoire littéraire puisqu'elle est surtout le fait d'un individu inspiré; elle peut balayer les idées reçues, renverser les barrages des préjugés, se rire des jugements désuets, de la mode, de la convention. Car le lyrisme porte en lui un lambeau d'éternité, une manière d'absolu

1. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1899, p. 658.

humain auprès duquel s'effacent l'accessoire et le relatif des choses. Si le nombre des thèmes qu'il met en œuvre est assez limité, si la gamme des motifs que le poète peut combiner ne s'enrichit guère de variations supplémentaires, l'art du poète lyrique s'entend précisément à parer ces thèmes généraux d'un vêtement original, d'un sentiment personnel, et à les exprimer selon la tendance propre de son tempérament individuel.

Pourtant le lyrisme qui remonte ainsi jusqu'aux plus secrètes ou plus obscures pensées du moi et scrute les instincts comme les mobiles de l'âme pour en révéler l'essence, n'est pas pure liberté esthétique. Sans faire état ici de la célèbre théorie de la race, du milieu, du moment, il est permis de dire qu'il rejoint et reflète toujours en quelque mesure les façons de penser et de sentir des contemporains. Il n'est pas absolument fonction de son temps, et cependant il est dans l'étroite dépendance de ce dernier : il accueille d'une part les quelques grands thèmes éternels qui ont donné de tout temps à l'humanité consolation ou souffrance ; mais il se fonde aussi sur un élément plus instable et moins permanent ; il tire aliment des circonstances politiques ou sociales, il s'empare des croyances religieuses ou philosophiques, il offre l'asile mélodieux de ses vers à la foi ou à la métaphysique.

Le lyrisme est sans doute essentiellement *Stimmungskunst*, et à ce titre il se plaît à exprimer les tortures ou les joies de l'amour, le puissant mobile des actions humaines, ou l'inquiétude de la mort et de l'au-delà, la grande énigme de la vie terrestre, ou encore les diverses attitudes de l'homme devant la nature, tantôt insensible, tantôt compatissante à sa peine. Et c'est généralement vers la nature que l'homme, déçu dans ses espérances, trahi par un destin implacable, se retourne. Il s'efforce alors de retrouver en elle quelque chose de lui-même, d'y discerner le reflet de ses propres préoccupations, cependant que, dans un mouvement inverse, il s'évertue à déchiffrer ses mystères et à faire pénétrer en lui un peu de cette paix majestueuse qui l'émeut au plus intime de son être. Il l'interprète en prêtant une âme à la nature inanimée, en la parant de ses états subjectifs, tandis que par un processus parallèle il cherche en elle des symboles pour ses sentiments humains. S'il est vrai qu'un paysage est un état d'âme, cela signifie que nous y projetons notre vie intérieure et que nous le voyons diversement selon l'état présent de notre vie affective. De l'immense clavier qu'est la

nature le poète tire ainsi différentes harmonies. C'est l'idée que développe ce passage d'une lettre de Schiller (1789) :

« Nie hab'ich es noch so sehr empfunden, wie frei unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet, — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben im Stande ist, und alles, alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmut, in die sie sich kleidet, ist nur der Widerschein der inneren Anmut in der Seele ihres Beschauers, und grossmütig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserm eignen Bilde überrascht... Nur durch den Menschen wird sie mannigfaltig; weil wir uns verneuen, wird sie neu¹. »

Mais il est non moins évident que le lyrisme, subtile efflorescence d'une société donnée dans un État donné, est aussi l'expression de ces derniers, en suit les fluctuations et ne peut être isolé des conditions de vie d'une époque. Comment aurait-il pu, par exemple, s'épanouir en Allemagne sur les ruines et l'effroyable détresse causées au xvii^e siècle par la guerre de Trente Ans, dans un pays où les batailles, la peste et les épidémies avaient réduit des deux tiers la population de certaines provinces, alors que de grandes villes ne comptaient plus que quelques centaines d'habitants et que « la famine et la démoralisation avaient engendré des actes de cannibalisme² » ? Au contraire, il reprend conscience de sa mission au cours de la première moitié du xviii^e siècle, dans la mesure même où la Prusse, récemment transformée de duché en royaume, prend figure et rang de grande puissance européenne et aspire à jouer au sein de l'Allemagne un rôle de plus en plus important.

Certes entre 1700 et 1715 les conditions générales semblent peu favorables à un renouveau de la poésie allemande. Un demi-siècle d'une paix secouée encore de soubresauts n'a pas pansé toutes les plaies de la longue et funeste guerre : le goût et le sens du véritable lyrisme ont littéralement sombré ; l'état intellectuel de l'Allemagne est au plus bas ; les mœurs, empreintes de grossièreté, voire de barbarie, paraissent être celles d'une nation à son déclin. La langue elle-même, l'instrument indispensable de toute expression de la pensée, est tantôt pédantesque et tantôt corrompue, si dénuée de prestige que les classes supérieures de la société se détournent de

1. *Schillers Werke*. Kritische Gesamtausgabe (Jonas), Bd. II, p. 330.

2. Cf. Waddington. *Histoire de la Prusse*, t. I, p. 225.

ce langage trivial ; dans la conversation des gens cultivés comme dans les livres sérieux destinés à un certain retentissement, on use de préférence du français. Leibnitz (mort en 1716) écrit d'ordinaire en français ou en latin. L'allemand, exclu de toutes les grandes œuvres de l'esprit, semble sur le point d'être ravalé au rang d'un simple dialecte à l'usage du peuple.

Et pourtant c'est de ce mauvais instrument, si médiocre qu'il soit, que vont se servir les poètes qui nous occupent ici. Günther, Brockes, Haller, Hagedorn, les Anacréontiques surtout, tirent de leur lyre des accents insoupçonnés, développent toutes les virtualités que recèle la langue, la perfectionnent, l'assouplissent ; ils en éliminent l'emphase et le style ampoulé, la boursoufflure et la métaphore et y remettent en honneur l'expression simple et naturelle. En cette langue ainsi redressée ils écriront une œuvre si diverse de fond et de forme, si riche d'apports nouveaux que la somme en mérite le titre de renaissance du lyrisme que nous avons donné à notre travail et que nous nous empressons de justifier.

Nous ne méconnaissons pas qu'on réserve communément la désignation de « renaissance lyrique » en Allemagne à une autre période que celle dont il va être traité dans cet ouvrage. Tantôt en effet on accorde ce titre¹ au renouveau littéraire dont la Silésie fut le théâtre au xvii^e siècle et dont on fait honneur à Opitz et aux poètes de son école ; tantôt au contraire on appelle de ce nom une période postérieure qui n'est autre que le début de l'époque classique et qui s'incarne en Goethe lui-même².

Certes il serait injuste de sous-estimer le rôle important que joua la Silésie en un temps où les autres provinces allemandes avaient tant souffert de la guerre. Diverses causes, parmi lesquelles il faut citer la situation privilégiée de cette région de l'Est presque épargnée par la tourmente, avaient contribué à faire de ce pays le refuge des arts et de la poésie. Le talent et la ténacité des Silésiens résolus à rétablir le prestige de l'allemand comme langue littéraire, firent le reste. C'est donc avec raison que l'on attribue à la première école silésienne le mérite d'avoir suscité un réveil de la littérature allemande au xvii^e siècle. Et on ne songerait pas davantage à contester

1. Cf. le titre même de l'ouvrage de K. Borinski. *Die Poetik der Renaissance* (Berlin, 1886), où le mot de Renaissance désigne le xvii^e siècle allemand.

2. Cf. Berthold Litzmann. *Goethes Lyrik* (Berlin, 1903) ; *Einleitung*. p. 1 : « Die moderne deutsche Lyrik beginnt mit Goethe. »

— la chose est trop claire — que la brillante époque du lyrisme commence seulement avec Goethe : ce n'est qu'avec les chansons de Leipzig, de Francfort, de Strasbourg et de Sesenheim que la poésie est rentrée dans les voies de sa pure destination et qu'elle est remontée aux sources mêmes du lyrisme dont elle s'était un temps détournée. Goethe lui a infusé un contenu nouveau, l'a rendue à sa mission essentielle qui est de donner une expression artistique adéquate aux sentiments, aux émotions, à tous les états d'âme les plus subjectifs, les plus nuancés, les plus subtils, en modelant le rythme sur la pensée. Goethe le premier a restitué au lyrisme cette forme pure en laquelle l'expression et la pensée se fondent harmonieusement, apparaissent inséparables l'une de l'autre parce qu'elles ont été coulées au même creuset.

Mais est-ce à dire que ce miracle de perfection ait été réalisé soudain, comme d'un coup de baguette magique, à partir de 1770 environ et sans autre prélude ? Peut-on admettre, sans plus, que le génie souverain n'ait que faire de l'apport des générations antérieures ? Nul poète avant Goethe n'avait-il donc tenté d'élever jusqu'au plan humain le plus général, le sentiment ou la passion dont il tirait ses joies ou ses souffrances et d'extraire de son expérience personnelle la plus subjective une valeur typique et un symbole ?

Les poètes de la première moitié du XVIII^e siècle, nous dit-on, — auteurs de fades pastorales, poètes de cour, mercenaires des poésies de circonstance — avaient dégradé le lyrisme au point de n'y plus voir qu'une forme vide en laquelle ils traitaient des motifs traditionnels et des thèmes de convention, sans les enrichir et les rehausser d'aucun élément personnel. La poésie, genre vain que rien de vivant n'animait plus, était devenue un jeu de l'imagination, un divertissement de l'esprit, d'où était bannie toute émotion profonde. Loin d'être l'expression d'un sentiment intime, elle ne fournissait guère aux poètes qu'un vêtement d'emprunt ; elle semblait se proposer pour but de faire apparaître l'homme sous un autre jour que celui de la réalité. Bientôt des esprits frivoles composeront par douzaines des chants religieux sans que personne y voie la moindre hypocrisie ; l'ecclésiastique aux mœurs sévères va se donner les airs d'un galant lascif qui dérobe aux belles des baisers et sait deviser d'amour en folâtrant ; tel rimeur qui ne boit jamais de vin se peindra dans ses vers sous les traits d'un Silène qui sacrifie quotidiennement à Bacchus. Le lyrisme devient de la

sorte la négation de la vérité, se refuse à toute sincérité, à tout épanchement, à toute confession. Non seulement on y chercherait en vain une confidence intime, mais ce que le poète livre de lui-même va généralement à l'encontre de son moi véritable et reflète une image fausse de sa personnalité.

Mais entre l'insincérité des poètes qui, par les thèmes ou l'expression, sont restés fidèles aux modèles silésiens et le lyrisme subjectif de Goethe, s'étend un demi-siècle d'histoire littéraire d'où nous exhumons quelques noms. Entre le formalisme creux des uns et la « grande confession » que le poète de Francfort écrira par fragments, la transition est progressivement assurée par un groupe de poètes qui, pour des raisons diverses, échappent à l'influence silésienne, s'insurgent contre elle et dont le talent spontané ou réfléchi, la nature impulsive ou méditative, bousculent les conventions et les règles factices d'un art superficiel : ceux-là sont les authentiques précurseurs de Goethe qui ne les reniera pas.

Certes nous n'aurons garde d'égaliser ces poètes de second ordre aux plus grands noms de la littérature allemande. Nous avons conscience qu'ils ne sauraient prétendre prendre place au premier rang des grands lyriques ; ils ne sont que les humbles artisans de la première heure et se bornent à préluder à une grande époque. On aurait tort cependant de sous-estimer l'importance de cette période de gestation « que l'on condamne trop facilement et qui eut sa grandeur¹ ». Elle prépare en effet l'éclosion d'un lyrisme nouveau qui conquerra l'Allemagne en partant de la périphérie du pays. Ce n'est pas ici le lieu de tracer un schéma de géographie littéraire. Pourtant il est un fait curieux et significatif : les premiers signes de la renaissance littéraire dont nous allons nous occuper, ne se manifestent point au centre de l'Allemagne ruinée et dévastée à tous égards par la guerre de Trente Ans ; ils surgissent au contraire à la lisière de l'immense champ de bataille. C'est à la fois au nord, à l'est et au sud, à Hambourg, en Silésie et en Suisse que des poètes de tempérament très différent vont tirer la poésie de l'ornière et susciter une rénovation féconde. Sans doute les échanges littéraires déjà actifs, les relations économiques qui suivent les grandes routes

1. Cf. M. Edmond Vermeil. *La jeunesse de Goethe*. Revue des Cours et Conférences, 30 déc. 1935, p. 109. — Karl Lamprecht déclarait déjà dans sa *Deutsche Geschichte* (VII, 1, p. 298) en parlant de Brockes : « Es ist keine grosse, wohl aber eine charakteristische Poesie, die wir ihm auf diese Weise verdanken. »

commerciales, tendent très vite à généraliser cet apport périphérique qui va de fait se fixer dans quelques cités importantes de l'intérieur comme Leipzig ou Halle. Mais l'impulsion initiale part de la zone marginale que la guerre avait épargnée. Et voici un autre fait non moins caractéristique de l'état social dans l'Allemagne d'alors où les classes de la moyenne et petite bourgeoisie ont fondu dans la tourmente : exception faite pour Günther qui est issu d'une origine modeste, le renouveau lyrique de la première moitié du XVIII^e siècle est l'œuvre d'une grande bourgeoisie savante et d'un patriciat qu'illustrent les noms de Brockes, de von Hagedorn et de Haller.

Notre sujet ainsi délimité dans l'espace est également restreint dans le temps. Le point de départ de notre étude est la période désolée de la littérature allemande où les néfastes principes esthétiques de Hofmannswaldau, de Lohenstein et de Neukirch ont mis à la mode un mauvais goût que leurs successeurs immédiats comme Canitz ou Besser s'efforcent vainement de minimiser. Longtemps encore, et jusque chez Brockes ou Haller à leurs débuts, se fera sentir cette fâcheuse influence par laquelle les trois poètes cités plus haut ont encouru une grande responsabilité que Bodmer, dans une lettre à Besser, définissait en ces termes : « Hofmannswaldau ist der erste gewesen, der die falschen Imaginationsspiele und die ungemessenen, unvollkommenen und ohne Ende zurückkommenden Metaphoren von einigen grotesken Italienern angenommen hat. Lohenstein hat geholfen mit seiner pedantischen Gelahrtheit und seinen zusammengeflückten kleinen Sentenzen die Rede verdunkeln, und sie in Phöbus und Galimathias ¹ einzukleiden. Neukirch ist ihr Affe, und glaubet, dass in diesem unvernünftigen Geschwätze, das sie machen, die Hochheit der Poesie bestehe, von der er ich weiss nicht welch ein Monstrum machet ². »

Ce sera précisément par une conception nouvelle de la poésie que les écrivains dont nous allons nous occuper maintenant, vont se séparer de leurs devanciers, tant pour le fond que pour la forme de leurs œuvres.

Ils répudient avant tout l'emphase, la boursouffure du style, la préciosité des Silésiens, comme le maniérisme et la grandiloquence

1. C'est-à-dire le pathos emphatique.

2. Cité par Ermatinger. *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, p. 118.

des Italiens ; ils bannissent la phraséologie qui ne s'attachait même pas à « faire des métaphores qui se suivent¹ », selon la forte expression chère à Théophile Gautier. Ils renoncent également à tout ce qui s'était indûment substitué au fait vécu, seul fondement réel du lyrisme, ils renoncent aux thèmes conventionnels, aux fades tableaux de genre qui semblaient destinés à illustrer quelque estampe galante. Ils ont lu et relu leurs devanciers et ont cherché en vain dans leurs écrits l'écho de la vie intérieure du poète : ils n'y ont trouvé trace ni d'un besoin de l'âme, ni d'un élan du cœur, ni rien qui rappelât un cri d'angoisse ou de passion et l'ardeur d'un sentiment. Ils ont compris alors que le naturel ne pouvait pas être refoulé plus longtemps, que la poésie devait cesser d'être un passe-temps d'érudit, un savant divertissement, un luxe aimable et précieux.

Lorsque paraît Günther, en qui on a vu le principal adversaire de la deuxième école silésienne², diverses tentatives ont déjà été faites pour secouer le joug que cette école de Silésie a imposé à la littérature. Le recteur de Zittau, Christian Weise, a énergiquement stigmatisé les excès de la doctrine. Le Prussien Christian Wernicke a dans ses épigrammes attaqué Lohenstein en pleine gloire et montré la nécessité d'en finir avec de pareils procédés descriptifs. Dans sa troisième satire le poète de cour von Canitz n'a pas non plus ménagé ses traits. Les derniers coups qui atteindront le gongorisme et la préciosité seront finalement portés dans l'ordre théorique par Gottsched. Mais la critique ou le dénigrement, les discussions de doctrine sont moins efficaces que l'action directe et l'exemple personnel qui montre une voie meilleure. C'est donc en traitant d'autres thèmes et en écrivant une autre langue que les poètes qui retiennent notre attention, vont ouvrir au lyrisme des perspectives nouvelles.

1. On sait l'incohérence de certaines images de Hofmannswaldau ; par exemple : « Die Wiege blüht nicht ohne heisse Tränen » ; ou encore : « Alles, was man schaut, schmeckt nach Aumbertropfen. »

2. Cf. le t. XXXVIII de la collection Kürschner (Deut. Nat.-Litter) : *Die Gegner der zweiten schlesischen Schule*, et l'introduction de Ludwig Fulda. On aurait tort de supposer, comme tendrait à le faire croire le terme d'« école », qu'il s'agit ici d'un groupe étroitement constitué de poètes. Et ce serait un contre-sens encore plus grand que de prendre le mot d'« adversaire » dans un sens théorique. Ces poètes n'ont jamais pris aussi nettement conscience des défauts et des insuffisances de leurs devanciers et n'ont pas davantage mûrement décidé de les combattre. Une réaction aussi logiquement motivée ne peut être l'œuvre que d'une critique avertie, à laquelle rien ne correspond en Allemagne dans le domaine de l'esthétique littéraire avant l'apparition de Gottsched.

Le premier que nous rencontrerons est Günther qui rompt en visière aux habitudes instaurées et exploite deux thèmes véritablement neufs : la détresse humaine et la passion d'amour. Que de drames secrets, que de souffrances, d'implorations et de déceptions il confiera à ses vers avec une spontanéité et une ingénuité que la langue allemande n'avait encore jamais connues ! Il livrera sans réserve le tréfonds de son âme, il passera par tous les stades de l'exaltation et du désespoir, il descendra dans les plus sombres abîmes de l'affliction, du regret, de la morne désespérance ; et de ces douloureuses expériences il tirera des poèmes impérissables, parce qu'ils sont le premier éveil du lyrisme personnel dans la littérature allemande.

Le grand apport de Brockes au lyrisme qui se cherche, réside dans un nouveau sentiment de la nature chez ce représentant de l'optimisme rationaliste. La variété du spectacle que lui offre le monde extérieur le remplit d'extase et de délices ; il retrouve Dieu et l'ordre universel dans le moindre insecte ou la plus petite feuille ; il pressent dans la beauté de cette terre la splendeur incomparablement plus grande du ciel et découvre le lien subtil qui assure l'harmonie des sphères : la raison. Mais confondant dans une philosophie à son usage les principes leibniziens et le déisme chrétien, il pousse trop loin le souci de la finalité dans le monde au seul profit de l'homme, roi de la création. « Er hat die Zweckmässigkeitsidee völlig merkantilisiert ¹. »

Haller, que nous étudierons ensuite, est hanté par les signes de décadence et de dépravation qu'il croit discerner autour de lui, par l'injustice et le mal auxquels le monde est en proie. Il reflète en son œuvre le rationalisme de son temps, et pourtant ne se rallie pas sans réserve à la croyance au meilleur des mondes et à l'harmonie de la création ; il ne partage pas l'optimisme des *Aufklärer* qui pensaient tout expliquer par la raison ; il est homme de science et pour lui la métaphysique n'est peut-être qu'une rêverie et la théologie une déduction incertaine. Donnant l'exemple à beaucoup de ses contemporains, il conçoit le progrès social dans le retour à l'état de nature et à la pureté des mœurs primitives, comme il conçoit le progrès politique dans l'établissement d'une république aristocratique où la discrimination ne se fonde pas sur la noblesse

1. Ermatinger. *Barock und Rokoko*, p. 131.

de la naissance ou la différence des classes mais sur le mérite¹

Brockes et Haller incarnent l'un et l'autre un grand « moment » de l'âme protestante et leur œuvre marque une étape décisive dans l'évolution du sentiment de la nature au XVIII^e siècle : après avoir méprisé la nature à l'époque du baroque et sous l'influence du piétisme, le protestantisme en vient avec eux à l'aimer et à l'admirer. Mais cette nature ne s'impose pas du dehors à la conscience ; et si la disposition matérielle d'un poème semble suggérer le contraire, ce n'est en réalité qu'une feinte de l'auteur ; celui-ci atteint la nature en partant de son moi, en recherchant en dehors de lui-même ce Dieu que la raison proclame partout présent et immanent au monde.

L'œuvre de Hagedorn à laquelle nous consacrerons ensuite un chapitre, multiple et variée, méritera enfin notre attention par la haute culture dont elle procède, par le souci d'éducation morale du genre humain où s'affirme déjà un des principes du classicisme, par un curieux mélange de préoccupations didactiques et de tendances épicuriennes. En ce disciple d'Horace coexistent un tempérament de moraliste et une inspiration anacréontique dont le singulier contraste est un des traits attachants de cette personnalité complexe de poète. Par une importante partie de son œuvre il est l'initiateur du lyrisme anacréontique dont nous rendrons compte à la lumière des poésies de Gleim et d'Uz.

Ces derniers mis à part, tous ces poètes — et Haller lui-même qui pleura dans une ode funèbre pleine d'émotion la mort de sa première femme — dévoileront leurs plus secrets sentiments. Ils n'auront plus la crainte de livrer leur moi intime. La fausse pudeur, la réserve timorée, la discrétion excessive d'une époque qui inventa les artifices de la perruque, de la poudre, de la mouche et de la crinoline pour mieux dissimuler le naturel, tels avaient été jusqu'alors les mortels ennemis du lyrisme. Désormais tombent les barrières derrière lesquelles s'abritaient une vie et une poésie factices. Qu'il s'agisse de la nature ou de l'amour, les poètes s'affranchiront de la mode et de la tutelle de la période précédente et exprimeront fermement leur propre sentiment : ils vont enfin oser être eux-mêmes.

Leurs œuvres et la portion d'histoire littéraire comprise entre 1715 et 1770 environ constituent ainsi la préface naturelle de l'étude du

1. Nous renvoyons à ses trois romans politiques, parus entre 1771 et 1774, et qui ne font pas partie de notre étude : *Usony* ; *Alfred, König der Angelsachsen* ; *Fabius und Cato*.

classicisme allemand. C'est dans cet esprit de continuité que le présent travail a été conduit : la suite logique en serait un autre ouvrage où serait dressé le bilan de ce que Goëthe et Schiller ont connu et retenu de ce passé immédiat et ce qu'ils en ont emprunté. Sans anticiper les résultats de cette vaste enquête, nous croyons pouvoir affirmer au seuil de ce livre que, si la renaissance totale du lyrisme allemand n'a atteint son apogée qu'avec Goëthe, il est cependant légitime d'en voir les prémices et la promesse chez ces écrivains auxquels nous en venons maintenant et sans lesquels la floraison classique n'eût peut-être pas été aussi luxuriante.

* *

Que le lecteur nous permette un dernier mot pour justifier la méthode et le plan que nous avons suivis. Toute étude du lyrisme doit, pour être exhaustive, rendre compte à la fois de la forme et du fond et ne pas perdre de vue dans l'examen des thèmes la technique dont a usé le poète. Nous avons eu dès l'abord conscience de cette exigence d'un travail critique comme le nôtre ; et pourtant on constatera que nous nous sommes plus attaché aux motifs et à la variété de l'inspiration qu'aux procédés d'expression. On pourrait nous faire grief de cette apparente rupture d'équilibre où l'on verra peut-être une sorte de lacune. Nous devons donc nous expliquer sur ce point. Nous avons essayé de caractériser ici l'œuvre de six poètes dont la production prend place dans la première moitié et vers le milieu du XVIII^e siècle. Or, à mesure que se précisaient les traits généraux de ce lyrisme, s'imposait à nous la conviction que ce n'est point par la forme même — sauf exception — que ces écrivains pouvaient prétendre à l'originalité. En la quarantaine d'années où ils se situent, la langue et le vocabulaire dont ils usent ne varient guère et n'évoluent pas d'un auteur à l'autre : ils ne nous ont pas semblé mériter chaque fois un développement particulier. De même les procédés du style chez ces poètes de second ordre restent assez sommaires, la technique du vers peu savante. Convenait-il d'annexer à l'étude de chaque poète un chapitre sur la forme où nous n'aurions pu le plus souvent que nous répéter en des remarques presque identiques ? Nous ne l'avons pas pensé, et avons préféré au contraire glisser nos observations de ce genre dans des développements où elles ne sont pas déplacées : nous avons pu ainsi dire l'essentiel sur

ce sujet sans retomber constamment dans un plan uniforme et avons évité de la sorte, au terme de chaque étude particulière, le retour périodique d'un chapitre qui eût tôt lassé le lecteur par sa monotonie. A la rigidité d'un cadre fixé une fois pour toutes nous avons substitué la mobilité d'un exposé qui ne méconnaît pas l'importance de la forme dans l'appréciation du lyrisme mais la ramène à une juste mesure quand il s'agit de poètes mineurs, et qui surtout eût manqué à la vérité en accreditant l'idée que ceux-ci pouvaient être des virtuoses de la forme.

PREMIÈRE PARTIE

JOHANN CHRISTIAN GÜNTHER

(1695-1723)

Au seuil du xviii^e siècle l'Allemagne a connu — peut-être serait-il plus exact d'écrire : méconnu — l'un de ses plus authentiques poètes lyriques, un poète mort jeune en proie à la plus douloureuse désespérance, un homme que la vie n'a cessé de meurtrir au point de l'écraser. Riche des plus beaux dons qu'il n'a guère ménagés et dont il fut peu économe au cours de sa vie misérable, il n'eut pas le loisir en une brève existence de vingt-huit années, de porter à leur pleine maturité les rares qualités de son talent poétique, en sorte que son œuvre — qu'il ne s'est point soucié de réunir en volumes — n'offre que les *disjecti membra* d'un génie qui ne put s'affirmer. Et pourtant nul ne fut plus poète que Günther et poète au sens plein du mot, poète passionné qui ne sut que s'abandonner aux épanchements du sentiment, poète en qui vivre et aimer — *Leben und Lieben* — ne sont conçus que sous des espèces uniques, indissociables, poète enfin pour lequel la langue des dieux était l'expression directe, immédiate et normale de ses pensées¹. A nul autre peut-être ne s'applique mieux qu'à Günther la belle définition du poète que donne à la fin du drame le Tasso de Goethe : il est de ceux qui ont reçu du ciel le don de dire leurs souffrances, plus nombreuses que leurs joies. Par là il occupe dans l'histoire littéraire une place éminente et toute particulière : Günther est en effet le premier poète allemand qui, avec une émotion profonde et neuve, décrit uniquement sa vie dans son œuvre et ne décrit que ce qu'il ressent. Son lyrisme est, si l'on ose dire, centré autour de son moi et en reflète les préoccupations. Pour la première fois dans la littérature de ce pays paraît une œuvre lyrique qui est le champ clos où une individualité peu commune vide ses querelles, mène un tragique combat contre elle-même, contre son destin, se débat contre l'injustice, la solitude, la faim, la détresse aux mille formes, entre les écarts d'une personnalité qui

1. Beaucoup de pièces de vers qui sont parvenues jusqu'à nous, n'étaient pas destinées à la publication ; il y a parmi elles nombre de papiers qui ne sont que la première ébauche d'une pensée mal élaborée, toute de premier jet ; beaucoup de lettres aussi écrites en vers et dont le ton familier et les allusions personnelles ne s'adressaient qu'à un correspondant donné. Mais le tout est en vers.

souvent se cabre. Il s'agit là d'un homme au cœur douloureux qui eût voulu prodiguer les trésors de sa tendresse et rêva même de bonheur bourgeois, mais que la vie accable, qu'une fortune contraire va broyer et qui, ayant tout subi, fait fréquemment un retour sur lui-même, met son âme à nu et demande ingénument au ciel pourquoi la vie lui fut marâtre. C'est à l'*Erlebnis* le plus immédiat qu'il puise son inspiration, laquelle se fait tantôt confidence et tantôt révolte, mais porte toujours la marque d'un accent personnel, par quoi le lyrisme de Günther laisse loin derrière lui la poésie savante de son temps. Son œuvre pleine de passion ne s'éclaire complètement que si on l'interprète à la lumière des faits dont elle est l'expression transposée ; mais la biographie du poète pose déjà un problème.

Il est des écrivains qui entrent de plain-pied dans l'histoire ; il en est d'autres dont la vie se nimbe ou s'obscurcit de légende avant de se dépouiller de ce mirage trompeur. Günther est au nombre de ces derniers. Longtemps, c'est-à-dire jusqu'au début du xx^e siècle où les érudits travaux d'Enders, de Heyer et de Hoffmann apportèrent une interprétation biographique des poésies, corroborée par la publication des *Taschenbücher* de Günther, la critique littéraire resta dans l'ignorance de ce qu'avait été réellement la vie du poète. En l'absence de documents historiques incontestables — car la *Curieuse Lebensbeschreibung* parue à Schweidnitz en 1732 et 1738 et qui se donnait pour une autobiographie, fut vite reconnue apocryphe — une légende s'était formée, accréditée par des informations qui n'étaient que tendancieuses, par les attaques d'ennemis du poète intéressés à la ruine de sa réputation et par l'énigmatique attitude d'un père insensible qui ne cessa de jeter l'anathème à son fils et refusa à cinq reprises de se laisser émouvoir par sa repentance. On en induisit confusément — et Goethe lui-même y conviait les lecteurs de *Dichtung und Wahrheit*¹ — que l'homme chargé de tant de malédictions devait avoir été de son vivant une manière de scandale ; l'idée se propagea, fit des progrès, puisque nul document authentique ne venait encore infirmer cette thèse, et cristallisa en un portrait du poète qui n'était qu'une image outrancière et déformée de l'homme. Et quelle image ! Selon cette tradition mensongère Günther, avide de jouissances, aurait mené une vie de

1. Cf. Livre VII.

dérèglements effrénés, de débauche et de dissipation libertine qui l'aurait fait sombrer dans la pire des déchéances et au cours de laquelle il aurait contracté quelque dangereuse maladie dont l'évolution rapide aurait très prématurément mis fin à ses jours. Son père, si ménager de ses deniers, et qui ne consentait les lourds sacrifices d'argent exigés par les études de son fils que dans l'espoir de voir un jour celui-ci exercer bourgeoisement la médecine, aurait été irrité de la mauvaise conduite du poète, l'aurait vu avec un douloureux regret sombrer dans ces funestes habitudes de mauvais garçon, et, sur les instances d'un aveugle conseil de famille, se serait dès lors détourné à jamais de celui en qui il retrouvait si peu de lui-même et qui n'allait être à ses yeux qu'un « raté » sans génie. Ivrognerie et sensualité, amour de cœur et amour des corps, tels auraient été les pôles entre lesquels Günther, poète débraillé, aurait oscillé pendant quelque huit ans. Telle est l'image que suggère encore Wilhelm von Scholz dans son Introduction au recueil de *Strophen Christian Günthers*¹. Un autre commentateur² ira même jusqu'à dire, pour mieux caractériser cette vie dissolue, cette prétendue sorte de rage dans la destruction de soi-même : « Christian Günther ist nun recht der fahrende Sänger und wüste Gesell, der von der Schenke durch winklige Gassen beim Mondschein zwischen gefallen Mädchen hintaumelt. Alle gebundenen Triebe seines Herzens werden frei und in dem wilden Treiben, zwischen der Gosse und den Sternen, fühlt er sich in der Lebensfülle. »

La vérité est sans doute à mi-chemin des extrêmes. Günther n'a été ni le rêveur amoureux des étoiles qui se serait consumé de nostalgie, ni le sensuel débauché qui cherche l'amour dans le ruisseau. Essayons de démêler quelle fut la véritable figure de ce poète dont la vie fut un court printemps traversé d'orages, et prenons provisoirement pour guides deux mots qui résument l'homme et l'œuvre, ceux qu'écrivit un ami du poète, Daniel Wilhelm Triller, en tête du *Nachruf* qu'il lui dédia : « Johann Christian Günthers elendes Leben und herrliche Gedichte³. »

1. 1902, p. XII et XIII.

2. Poppenberg. *Neue deutsche Rundschau*, 1903, I, 198.

3. Nous citons les œuvres de Günther d'après l'édition de M. Wilhelm Krämer en cours de publication dans la collection *Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart*. Cf. ici IV, p. XLII.

Johann Christian Günther naquit le 8 avril 1695 à Striegau, petite ville de Silésie. Son père, Johann Günther, était venu peu d'années auparavant s'installer comme médecin en cette bourgade et avait épousé en secondes noces (1694) Anna Eichbänder qui fut la mère du poète. L'homme était besogneux et tyrannique ; formé à la rude école de l'adversité, il gardait en son âge avancé des habitudes autoritaires, une énergie farouche, devant lesquelles sa famille entière devait s'incliner. Sa femme, bonne et faible, d'ailleurs de tempérament maladif, semble avoir joué près de son mari un rôle très effacé et n'avoir pu tempérer la rudesse acerbe du médecin. Johann Christian et sa sœur Johanna Eléonore, de trois ans plus jeune, étaient donc dans l'absolue dépendance de leur père. Chose curieuse, le poète, même au temps du plus profond désaccord avec ce dernier, a toujours parlé de lui avec respect et au contraire ne cite guère le nom de sa mère.

Le médecin, pauvre et déçu par une profession qui le nourrissait mal, décida dès l'abord que son fils ne ferait point d'études et apprendrait un métier. Il se chargea lui-même de l'éducation et de l'instruction de l'enfant et lui inculqua les premiers éléments d'un savoir assez complet où le latin tenait une grande place. Le jeune Johann Christian avait du goût pour le travail intellectuel et de la facilité ; bientôt il manifesta le désir de ne pas se contenter du léger bagage de connaissances auquel son père voulait le réduire : et voilà déjà entre les deux hommes l'occasion de fréquents conflits, car le père aux ressources si précaires voulait épargner à son fils les redoutables expériences d'un étudiant pauvre. Les premiers essais poétiques du jeune Günther accentuèrent le différend et accrurent le dépit d'un père qui sentait son fils lui échapper et incliner à la profession alors tant décriée de poète.

Heureusement des amis d'esprit plus large vinrent en aide à l'élève Günther. Un jour un médecin de Schweidnitz, le Dr Thiem, venu par hasard à Striegau, entra en relations avec son confrère, l'invita à l'auberge ; les hasards de la conversation amenèrent le médecin de Striegau à parler de son enfant et le visiteur devina le drame obscur qui se jouait entre le père et le fils ; sans même demander à voir ce dernier, il s'offre à accueillir le jeune homme

dans sa maison et à lui donner le vivre et le couvert afin qu'il puisse suivre les cours de la *Gnadenschule* de Schweidnitz où n'étaient admis que des boursiers. L'enfant auquel les leçons paternelles ont profité est en mesure d'entrer dans l'établissement : ainsi dès 1710 la vocation du poète, favorisée par les circonstances, a triomphé des humbles visées de sa famille et donné à sa vie une orientation définitive.

Günther passera dans cette école cinq années (1710-1715) qui seront décisives. L'établissement était dirigé pour l'heure par un homme intelligent, le recteur J. Christ. Leubscher, qui y avait institué un programme sans pédanterie inutile et qui témoignait lui-même du plus vif intérêt pour la poésie. Pour la première fois de sa vie, les goûts naturels de Günther ne sont pas contrariés ; pour la première fois aussi il s'épanouit dans une libre culture dont il se montre avide. Non seulement ses productions personnelles sont accueillies par le recteur, par ses maîtres et ses condisciples avec une sympathie compréhensive, mais il collabore aux pièces qui sont jouées périodiquement sur le théâtre de l'école. Avant de quitter la *Gnadenschule* en septembre 1715, il aura même l'honneur de voir représenter une tragédie dont il est l'auteur : *Die von Theodosio bereute Eifersucht*¹.

Déjà Günther s'est exercé en outre à la satire et à l'épigramme, et, dans un genre opposé, à la poésie religieuse ; à l'instigation d'un de ses maîtres, Benjamin Schmolcke (1672-1737), un des derniers représentants du gongorisme silésien, il a composé des *geistliche Lieder*. Mais ces essais dramatiques, satiriques ou religieux n'étaient que le masque d'une inspiration d'autre sorte que le premier amour allait révéler avec toutes les exigences d'un tempérament de vingt ans.

Deux lettres du père de Günther² nous ont conservé le portrait du jeune homme de cette époque : avec son beau visage, son corps harmonieusement proportionné, avec ses yeux bruns et ses cheveux de même couleur couverts d'une longue *Staatsperücke* blonde, l'amabilité naturelle du poète et le charme de son commerce étaient faits pour lui concilier la sympathie de tout le monde. Nous pouvons en croire son père, si peu bienveillant d'ordinaire, qui

1. Gf. III, 77 et IV, pl. xiv de l'Introduction.

2. III, pp. vii-viii de l'Introduction.

nous livre ces détails. Comment dès lors les jeunes filles qu'il fréquentait eussent-elles pu rester insensibles à de telles qualités de séduction et ne pas se montrer accueillantes à ce beau jeune homme qui réclamait l'amour comme un droit imprescriptible¹, qui en faisait une loi du monde et l'identifiait avec la vie même ?

D'emblée il fait de l'amour une expérience, suave et douloureuse, qui le comble à la fois de ses plus doux émois et de ses mortelles angoisses : il s'éprend d'une très jeune fille qu'il a chantée sous le nom de Flavia ou de Philindrene et qui meurt bientôt, laissant au cœur de Günther une blessure ouverte dont saignent plusieurs poèmes. Certes il est difficile de démêler la légende de l'histoire dans ces amours : à chaque nom qui orne les poèmes ne correspond pas nécessairement une héroïne différente. Vraies ou supposées, réelles ou feintes, ces amours fournissent du moins à Günther l'occasion de développer des thèmes lyriques, d'échafauder des constructions romanesques, d'écrire des poèmes douloureux sur l'infidélité ou la mort, tantôt de nuance élégiaque, tantôt dans le ton de la mélodie populaire amenuisée, sans que l'on puisse préciser de manière très sûre s'il s'adressent à la jeune Flavia trop tôt ravie à sa flamme ou à quelque autre femme aimée ou à Léonore.

Nous venons de nommer celle qui inspira à Günther le plus grand amour, la femme dont le souvenir l'accompagnera à travers toute son existence et vers laquelle il reviendra passionnément après l'avoir délaissée. Au printemps de l'année 1715 le poète avait été invité — car sa tragédie de *Théodose* a marqué le début de sa célébrité — à séjourner non loin de Schweidnitz à Roschkowitz (aujourd'hui Ruschkowitz) dans un domaine qui avait appartenu jadis à Lohenstein. C'est là qu'il fit la connaissance et s'éprit sans mesure d'une jeune fille qui devait exercer sur sa vie et son lyrisme une influence considérable et qui n'a longtemps été connue que sous le nom de Léonore.

Si Flavie de Schweidnitz a souvent prêté à confusion avec une autre femme du même nom, que Günther a connue à Leipzig, l'identité de Léonore s'est longtemps dérobée aux recherches pour les mêmes raisons. Après l'hypothèse erronée de Steinbach, le premier biographe de Günther, après la réfutation de Fulda² et les tra-

1. II, 145, v. 29 sqq.

2. Introduction au t. XXXVIII de la collection Kürschner. *Deuts. Nation.-Lit.*, p. XIV-XVI.

vaux d'Enders et des critiques modernes, on peut tenir pour sûrs les faits suivants : la femme aimée de Günther était Magdalene Eléonore Jachmann, née le 13 août 1689 et fille du docteur Jachmann qui eut au total quinze enfants. Courtisée à la fois par le pauvre poète et par un riche prétendant du nom de Täuber, persécutée par le dépit amoureux d'une sœur plus jeune, querelleuse et coquette, Euphrosine Maria, qui avait elle-même jeté son dévolu sur Täuber¹, Eléonore abandonna le riche soupirant à Euphrosine (et ce fut un mariage malheureux). Elle-même attendit longtemps que le poète auquel elle avait engagé sa foi daignât se souvenir d'elle ; et l'on verra plus loin qu'il ne revint à elle que pour lui rendre sa parole. Eléonore se maria alors à son tour.

Si ténue que soit la trame des faits contrôlés et quelle que soit la personne réelle qui se cache sous le nom de Léonore, le point essentiel à noter ici est que, par elle, l'amour est révélé au poète dans toute sa tyrannique grandeur, dans la plénitude de la passion dont se grise la jeunesse. Des poèmes jaillissent, débordant d'un sentiment impétueux qui n'a que faire des conventions. Bientôt Léonore et Günther se retrouvent à Schweidnitz et savourent l'intimité de beaux jours sur lesquels se projette cependant une ombre : le prochain départ du poète pour l'Université où il doit entreprendre des études de médecine. Léonore avait de la finesse et du charme, elle n'était pas seulement belle, mais capable de comprendre les plus subtils émois poétiques de Günther et aussi d'éduquer son sentiment. Elle fut vraiment la muse et l'égérie, et c'est avec un douloureux regret qu'il se sépare d'elle, emportant en son cœur l'image de la bien-aimée et lui jurant une fidélité éternelle.

Günther gagne Francfort-sur-Oder vers la fin de septembre 1715 ; il y est immatriculé le 11 novembre de la même année. Le miracle de l'amour continue d'abord d'opérer en lui ; il a laissé à Schweidnitz une jeune fille qui peut-être (?) lui a appartenu sans réserve et envers laquelle il se sent lié par l'honneur ; il est inquiet de la laisser seule et tourmenté par le doute. A distance il voudrait veiller sur elle et en divers poèmes, en des lettres en vers, il lui recommande de fuir la société et de ne pas cesser de penser à lui pour garder vivant son souvenir.

Cependant dès le mois de novembre 1715, poussé par le démon de

1. Cf. Enders. *Zeitfolge*, pp. 180-183.

son instabilité foncière, Günther quitte Francfort et se rend à Wittenberg où il est immatriculé le 25 novembre et où il séjournera jusqu'à juin 1717. On devine combien le père du poète devait s'irriter de ces soudains changements de projets chez son fils, combien il s'emporta plus encore lorsqu'il sut avec quelle négligence le futur médecin s'adonnait à ses études. Günther mena-t-il là la vie dissolue que lui prête la légende ? Commença-t-il dès cette époque à ruiner sa santé à force de débauche ? Il est difficile de le préciser. A coup sûr, la vie des Universités était alors d'un libertinage insensé¹, et Günther n'était pas d'un tempérament à feindre en un pareil milieu une vertu qui n'était pas sienne. Pourtant la critique güntherienne, après avoir fait de notre étudiant on ne sait quel monstre de turpitude et avoir admis que dans cette ville mal famée de Wittenberg on ne pouvait faire que ripaille et bombance, a dû revenir à une plus saine appréciation de la conduite du poète. N'était-il pas un étudiant pauvre, presque miséreux ? Et les maigres subsides, que lui adressait son père, vont lui être de plus en plus chichement mesurés et bientôt complètement supprimés. D'autre part ses poèmes d'alors sont pleins du souvenir de Léonore et de soupçons mal fondés ; il redoute qu'elle ne s'engage à un autre soupirant ; il a enfin maintenant comme toujours désormais une haute idée de son art. Toutes ces circonstances s'accordent-elles à la « Saufperiode » de Wittenberg que dépeint la légende ? Au vrai, il y vivait solitaire et inquiet, déçu par une science abstraite et sèche qui ne préparait guère à la pratique de l'art médical ; la vie estudiantine, turbulente et déréglée, semble l'avoir plus écœuré que séduit, et si dans son désarroi il s'est passablement dissipé, la poésie le console plus souvent que la brasserie ou les filles :

Der Guckuck überschreit des Phœbus Nachtigallen,
Ein nächtliches Holla durchdringt das Fensterglas...
Die Leier bleibt mein Trost².

Nous ne saurions prétendre que Günther résiste aux sollicitations

1. Haller, évoquant son séjour à l'Université de Tübingen en 1724, dira : « Ueberhaupt wurde hier eben nicht viel gründliches getan. Die angenehme Lage und die Freundlichkeit der Einwohner reizten zur Lustbarkeit. Die Frauenzimmer, die Lustreisen, sonderlich das Schmausen, nahm die Zeit, und was ärger ist, die Begierde zum Lernen weg. » (*Albrecht Hallers Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und Engelland* ; hrsgg. von Ludwig Hirzel, Leipzig, 1883, p. 14.)

2. III, 33, v. 81-93.

du bel instant qui passe, mais sa vie est faite d'autre chose. Le tragique de sa destinée repose sur de violents contrastes : il se vautre peut-être dans la débauche à l'heure où il adresse à Léonore ses plus émouvants appels et compose ses plus tendres chansons ; la licence va chez lui de pair avec le repentir, sans qu'il cesse jamais dans les deux cas d'être sincère envers lui-même. Mais il est faux d'insinuer que Günther ait dès l'époque de Wittenberg glissé au ruisseau en étouffant ses dons les plus précieux. La preuve en est dans ce fait que, sa réputation de poète ne cessant de grandir, il est couronné en 1717 poète-lauréat en sa ville d'Université.

Joli titre de gloire, pensera-t-on, que cette couronne dont il se ceint le front ! Mais la gloire a une rançon et l'époque avec laquelle Günther est aux prises n'est pas sans incohérence¹. Pour avoir le droit de porter ce titre de « kaiserlicher gecrönter Poet », notre étudiant devait acquitter un versement de dix thalers — somme considérable pour le temps — et à cette occasion offrir en outre à ses amis un banquet et en assumer seul les frais. De pareilles dépenses n'étaient pas de nature à rétablir l'ordre déjà si précaire dans les finances du poète. Il ne put faire face — partiellement — à ces frais imprévus et hors de proportion avec ses ressources qu'en composant plusieurs pièces de commande, en empruntant à ses amis, en s'endettant pour le reste. N'étaient-ce pas là pour Günther les seules manières de se procurer de l'argent depuis que toute assistance financière lui était refusée par son père ? Cela explique que la ville de Wittenberg, malgré l'honorable distinction qu'elle avait décernée au poète, n'occupe pas une place de choix dans ses souvenirs : chaque fois qu'il la mentionnera — sous le nom latinisé d' « Albine » —, ce sera pour rappeler les maux qu'il y a soufferts et quelle mauvaise mémoire il en garde².

Günther pensa se dérober à ses obligations de poète couronné en fuyant Wittenberg. Il comptait trouver à Leipzig un appui plus efficace auprès de ses anciens camarades de Schweidnitz et forma donc le projet de mettre fin à sa présente détresse financière en émigrant vers une troisième Université dans le courant du semestre d'été 1717. Mais le statut de l'Université de Wittenberg interdisait aux étudiants de quitter la ville sans avoir acquitté leurs dettes ou

1. Préface du t. IV, p. xiv sqq.

2. I, 100, v. 49.

sans la permission du conseil de la Faculté. Günther crut pouvoir se dispenser de cette double formalité et prépara secrètement son départ. Malheureusement pour lui l'affaire fut éventée, parvint aux oreilles du « Rector magnificus » qui fit arrêter le délinquant. On ne lui appliqua pas la peine de prison pour dettes — sanction bénigne — mais il fut bel et bien mis au cachot dont il ne fut tiré que par l'intervention de ses compatriotes qui s'entremirent auprès des créanciers.

Il est d'ailleurs possible que cette tentative de fuite ait eu un autre but : il se serait alors agi pour le poète moins de se libérer de ses dettes — plaie d'argent n'est point mortelle, comme le démontra l'intercession de ses amis — que d'échapper à la société trop dissipée qu'il avait fréquentée à Wittenberg. Pendant plus d'un an il y avait négligé ses études sans profit réel et voulait maintenant regagner le temps perdu en de frivoles fréquentations. C'est dans ces conditions qu'il arrive « pauvre et nu » à Leipzig au milieu de l'année 1717.

Il y séjournera deux ans. Mais mis en défiance envers l'administration universitaire par son expérience récente, il ne se hâte point de faire acte d'étudiant et ne sera immatriculé que durant l'été 1718. En cette nouvelle résidence la vie s'annonça d'abord sous les plus heureux auspices. Günther retrouvait à Leipzig des amis, en particulier Pfeifer et Hahn dont les noms figurent en tête de plusieurs poèmes; par eux le nouvel arrivé fut introduit en des milieux cultivés où régnaient une franche cordialité, une heureuse sociabilité dont le poète ne tarda pas à se faire l'interprète en de nombreuses poésies. Günther eût-il écrit ces chansons à boire et ces chants de société s'il n'avait partagé lui-même la joie de vivre et l'insouciance générales? On peut donc admettre que le début du séjour à Leipzig fut pour Günther une période de souriante allégresse et de paisible bonheur, pendant laquelle il écrivit une transposition du *Gaudeamus* qui ne devait pas tarder à être célèbre. Matériellement sans doute sa situation restait des plus médiocres; en proie à une extrême pauvreté qu'il dissimule sous d'aimables dehors, privé des subsides familiaux, il est réduit pour vivre à écrire et à vendre des poèmes d'un goût douteux, à donner dans la mauvaise poésie qu'exige la mode du jour. Mais quand il a apaisé sa faim à ce prix, il a le loisir de composer des pièces étudiantes très musicales que l'on chante à l'envi ou d'écrire des odes anacréontiques par

lesquelles il rompt avec le gongorisme des Silésiens. Il oscille apparemment entre les madrigaux qu'il tourne, pour vivre, avec une alerte prestesse et la poésie libertine à la mode. Mais quand il lui est permis d'être lui-même, il reste par excellence le poète de l'amour.

Le souvenir de Léonore de Schweidnitz a quelque peu pâli depuis que Günther est tout à la joie et au demi-bonheur qu'il goûte dans ce *Klein-Paris*. Trop d'impressions nouvelles, une solitude moindre ont porté préjudice à la fidèle amie de jeunesse qui attend patiemment le retour du poète. Mais comme Günther ne peut vivre sans la présence d'une femme, il noue bientôt une nouvelle intrigue : dès l'été de 1718 il s'éprend de celle qui porte dans les poèmes le nom de Rosette.

Le séjour à Leipzig eût pu apporter de bienfaisantes modifications à la carrière hasardeuse de l'étudiant, car il s'y fit des protecteurs. Parmi ces derniers il convient de citer en tout premier lieu le professeur Mencke, l'un des grands humanistes de son temps, que son goût de la poésie devait rapprocher de Günther. Le savant historien discerna d'emblée l'extraordinaire talent du poète et comprit aussi que le meilleur moyen de sauver ce génie aventureux et de remédier à sa dispersion était de ramener l'homme à des conditions de vie normales en lui assurant sa matérielle. Une occasion se présentait alors de se pousser dans le monde, à la manière de Pietsch qui en échange d'un poème en l'honneur du prince Eugène avait obtenu une chaire de poésie à l'Université de Königsberg : le prince Eugène venait de contraindre par ses campagnes la Turquie à la paix de Passarowitz. Sur le conseil de Mencke, Günther écrivit donc un poème épique à la louange du vainqueur, dans l'espoir d'attirer sur l'auteur l'attention de la Cour de Vienne. Mais si cette grande fresque d'histoire consacra la renommée de Günther poète national allemand, elle ne recueillit pas l'approbation de l'Empereur et n'atteignit pas le but que le pauvre étudiant avait visé.

La déception était d'autant plus cruelle que l'état physique et la santé du poète laissaient déjà fort à désirer. Dès cette année 1718 Günther ressent les premières atteintes d'un mal impitoyable que la légende attribue à la vie de débauche qu'il mena à Wittenberg. Mais si le corps n'est plus robuste, le cœur garde une ardeur non pareille et ne se lasse pas d'aimer en une vie sentimentale sans cesse multipliée. Après Rosine, une nouvelle passion s'allume en

lui pour une nouvelle Flavie, pour une seconde Léonore. Celle-ci sans doute n'avait que le prénom de commun avec Léonore Jachmann qui reste toujours dans les profondeurs de son être la grande et seule préoccupation du cœur, mais estompée et pâlie, repoussée au second plan par une vivante présence. L'attrait d'une jeune fille plus coquette qu'éprise l'emporte passagèrement sur le souvenir de l'amour de jeunesse et déchaîne chez le poète un sentiment très vif stimulé par le caractère macabre de leurs rendez-vous nocturnes sur la tombe même des parents de la jeune fille. De nouveau, et malgré les résistances de l'irascible Léonore de Leipzig, Günther fait entendre d'éternels serments, des promesses définitives que très tôt des crises de jalousie justifiées viendront tempérer et auxquels un échec de Günther à la cour de Dresde mettra fin pour toujours.

Mencke en effet s'employait sans cesse à secourir son protégé. Le poste de poète de cour étant devenu vacant à Dresde chez le prince électeur de Saxe et roi de Pologne, Frédéric-Auguste le Fort, Mencke pressa Günther de solliciter l'emploi (été 1719). Le poète fut-il victime de machinations de rivaux, fut-il évincé par des candidats plus avisés, faut-il imputer son échec à des procédés déloyaux d'adversaires peu scrupuleux ou à la timidité de Günther, à sa pratique insuffisante de la Cour? Quelle que fût la cause, dont la légende s'est emparée, le jour où Günther devait donner devant le Prince une preuve de son talent poétique et lui présenter une adresse en vers, improvisée, Pégase, peut-être plus ivre de vin que d'authentique inspiration, se déroba!

Günther avait gâché sa dernière chance de se tirer de l'ornière. Qu'allait-il faire dès lors? Revenir à Leipzig pour encourir les reproches de son protecteur et batailler encore contre une coquette? Il n'en eut pas le courage. Du fond de sa détresse, l'image de la Léonore toujours fidèle se levait, secourable et consolatrice. La vie, qui lui avait été dure jusqu'alors, ne pouvait-elle lui sourire encore aux côtés de celle qui n'avait cessé d'espérer en lui? N'obtiendrait-il pas son pardon de l'aimée? Ne pourrait-il pas apaiser le courroux de son père? Il valait au moins la peine de tenter l'entreprise. Günther quitte donc Dresde le 2 septembre 1719 et se met en route vers le village natal. Il ne séjourne qu'un instant à Striegau chez son père, juste le temps d'essayer la malédiction d'un homme en qui la sourde irritation de plusieurs années se transforme soudainement en une haine active, inexpiable, envers son propre fils : le

vieux Günther, ruiné par l'incendie qui avait dévasté le village le 13 mars 1718, refuse de se réconcilier avec l'enfant prodigue qui a trahi ses plus légitimes espérances ; il le chasse du foyer paternel et l'accable d'anathèmes et d'imprécations contre lesquels ne peuvent rien, ni la repentance du poète ni les ardentes suppliques des siens.

L'amour seul pouvait consoler de tant de haine et l'amour maintenant encore ne fit pas défaut à Günther. Léonore, malgré quatre ans d'éloignement, l'attend toujours docile. Il court à elle, traverse Schweidnitz où elle n'est plus, la retrouve enfin à Borau. Pendant plusieurs semaines Günther va connaître l'enivrement, la pure douceur de l'amour partagé et comprendre à la faveur de ce rare répit la nécessité de se convertir à une existence régulière pour sceller définitivement son bonheur dans le mariage et désarmer le courroux paternel. Pour cela une nouvelle séparation était indispensable ; il fallait que le poète partît encore étudier dans quelque Université et courût une fois de plus les risques, si dommageables à sa faiblesse, d'une existence aventureuse. Il fit choix de Breslau pour y achever ses études.

Il y arrive en décembre 1719. L'hypocrite Fortune semble vouloir d'abord lui être favorable : Günther toujours besogneux ne tarde pas à goûter l'hospitalité d'un nouveau mécène, M. de Bressler, et une fois encore il va tout gâter par sa faute : il s'éprend fougueusement de l'incomprise M^{me} de Bressler et sous le couvert de l'amitié et de la reconnaissance il lui adresse de si ardents hommages que le mari en prend bientôt ombrage et sous d'honnêtes prétextes cherche à se débarrasser d'un hôte importun. Doucement évincé, incapable de s'intégrer à un milieu aristocratique — il n'est pas plus fait aujourd'hui pour les fonctions de précepteur qu'hier pour celles de poète de cour — Günther va reprendre sa vie errante. Dans son désarroi il accepte la proposition de son ami Schubart qui l'engage à venir s'établir comme médecin à Lauban. Le poète avait-il entre temps conquis quelque part un diplôme lui permettant d'exercer la médecine ? On ne sait. En tout cas les deux amis arrivent à Lauban en février 1720.

C'eût pu être la fin de ses maux et de ses tribulations, le début d'une nouvelle vie et l'occasion d'une réconciliation avec son père, si le sort lui était resté fidèle ; mais d'emblée les choses tournent mal ; non seulement la clientèle fait défaut et rend, par sa carence, plus précaire encore la situation de Günther ; mais lui-même tombe gra-

vement malade loin des siens chez les parents de l'ami Schubart auxquels il est à charge et qui le lui font bien sentir. Abandonné de tous, tourmenté de souffrances et de remords, Günther semble toucher ici le fond de la détresse humaine. En une série de chefs-d'œuvre lyriques il fait entendre d'émouvantes plaintes sur sa destinée, il se confesse avec des accents déchirants, avec une sincérité et une candeur toute chrétienne : son talent poétique s'épanouit dans le malheur. Le monde entier, dit-il, semble coalisé contre lui et acharné à sa perte, et dans les poèmes de cette époque il ne se désigne que par les noms de *verworfenen Menschenkind*¹, *Stiefkind der Natur*², ou *Schmerzenskind*³. Les cris de révolte alternent en ses chants avec la résignation à son destin ; tantôt il invective contre le ciel et tantôt il l'implore ; mais toujours de cet abîme de désespoir s'élève une voix infiniment douloureuse :

Die Schickung schlug mich allzu sehr,
 Sie liess mir alle Zuflucht rauben ;
 So weit ich lief, so weit ich sah,
 War stets ein grösser Schröcken da,
 Und alles ging mir zum Verderben.
 Was auch dem Ärmsten übrig bleibt
 Und Slaven noch den Gram vertreibt,
 Die Hoffnung mein' ich, riet zum Sterben⁴.

Nichts sieht man in der Welt, es hat gemessne Gränzen ;
 Der Morgen jagt die Nacht, der Mond das grosse Licht,
 Der Marmor weicht der Zeit, der Winter vor dem Lenzen,
 Nur dies mein Elend bleibt und weicht und ändert nicht.
 Vorwahr, ich Schmerzenskind, ich unglücksvolle Bürde,
 Kam unter Angst und Blut der Mutter sauer an,
 Nur darum, dass an mir der Welt gewiesen würde,
 Wie grausam und wie stark die Allmacht zürnen kann⁵.

Erschien' ein Engel auf der Erden
 Und schwür' er mir sein Mitleid zu,
 Die Schickung lies' ihm keine Ruh,
 Er müst an mir zum Satan werden⁶.

1. II, 67, v. 5.

2. II, 67, v. 18.

3. C. plus bas.

4. III, 138, v. 33 sqq.

5. III, 70, v. 9 sqq.

6. II, 87, v. 61 sqq.

Günther sort de cette tourmente brisé au physique et au moral. Conscient de la fatale destinée attachée à ses pas, il a le courage de ne pas vouloir entraîner dans sa détresse inéluctable celle dont il a fait son ange gardien, et du grabat où il languit il adresse à Léonore le touchant poème dans lequel il lui rend sa parole en regrettant de ne pouvoir mieux récompenser ses cinq années de fidélité.

Dès lors Günther a perdu toute raison d'espérer et ce qui donnait à sa vie hasardeuse un équilibre relatif a maintenant sombré. Une nouvelle tentative de réconciliation avec son père échoue, — et une fois de plus le voici sur les routes de Silésie, en proie à un dénuement navrant, souffrant du froid et de la faim, offrant les services de sa muse à un seigneur de Löwenstâth :

Wofern mir ein August ein kleines Brot vergönnte¹.

Lorsqu'il est descendu au plus profond de l'abîme de la désespérance humaine, il apparaît, non comme l'insinue l'apocryphe *Curieuse und merkwürdige Lebens- und Reisebeschreibung*, sous les traits du chevalier errant prêt à échanger sa lance brisée contre le bâton du pèlerin, mais sous les espèces de Job lui-même, l'éternelle figure du malheur et de la misère, chez qui les coups répétés du destin ont étouffé le meilleur de l'homme :

Hier lieg' ich nunmehr gar in unbekannten Gründen,
Erzähle meine Not den Püschchen und der Nacht...
Ich weiss nicht mehr wohin? und lerne bei dem Schmachten
Gesundheit, Ehre, Kiel und Wissenschaft verachten.
Wie kann es anders sein? Wo Hunger die Geduld,
Wo Schmach die Kräfte schlägt, da hat der Geist nicht Schuld,
Wenn endlich Fleisch und Blut bei Hiobs schweren Plagen
Mit Hiobs Raserei den tauben Himmel schlagen².

1720 ! C'est l'époque où Günther passe les froides nuits d'hiver couché sur une botte de paille, où par les fentes d'un toit de fortune les flocons de neige tombent sur sa couche, où il se nourrit de glands, où il n'a pour envelopper ses pieds meurtris que de mauvais chiffons et de la paille. De ses doigts gourds il écrit alors ses plus beaux vers inspirés par le souvenir de Léonore où, surmontant

3. IV, 213, v. 48.

4. IV, 213, v. 52 sqq.

l'excès de sa misère qui lui dicte des traits vengeurs, ce nouveau Job s'élève au-dessus de lui-même et de son temps et clame le mépris qu'il éprouve pour son époque.

Accablé par le poids de son destin, il va devant lui, un peu au hasard, hésitant en sa voie. Des amis lui ont recommandé de s'installer en qualité de médecin dans la région proche de la frontière polonaise. Il s'y achemine par Brieg, par Bischdorf, où un nouveau protecteur, M. von Nimptsch, l'héberge et l'aide ; il parvient jusqu'à Creuzburg (Haute-Silésie) où il compte se fixer. Mais au lieu de s'y créer patiemment une clientèle, il préfère suivre sa fantaisie, et continuer une vie incertaine de parasite que les châtelains des environs traitent autant par pitié que par sympathie. Nimptsch, après tant d'autres, devine qu'il faut au plus tôt stabiliser cette « force qui va » et que le mariage est le moyen le plus approprié : il fait donc connaître à Günther la fille du pasteur de Bischdorf, Eva Rosina Christina Littmann, âgée de vingt et un ans, en laquelle il voit l'épouse dont le poète a besoin. Günther prend feu et chante sa nouvelle amie sous le nom de Phillis. Les jeunes gens sont fiancés en mars 1721. Mais le pasteur Littmann met comme condition au mariage de sa fille que Günther se réconcilie avec son père.

Plein d'espoir en l'avenir, il reprend le chemin de Striegau pour présenter au vieux Günther un fils métamorphosé : établi enfin médecin, avide de se fixer bourgeoisement, il pense que son père n'aura plus nul grief à faire valoir contre lui et n'osera plus le chasser. Et cet espoir, le dernier, sera cette fois encore déçu : la vindicte paternelle ne désarme pas et accule définitivement le poète à la misère et à la mort. C'est en vain que Günther fait pleinement amende honorable avec une humilité totale, reconnaît toutes ses fautes de jeunesse, s'en accuse, s'en excuse ; dans une épître en vers écrite de Landshut à son père (avril 1722), il fait à ce dernier une confession générale, modèle touchant de piété filiale, de repentir, acte de contrition aux termes émouvants qui est en dernière analyse un vaste examen de conscience. Mais rien ne pouvait fléchir l'homme chez qui la haine de son fils était devenue une véritable idée fixe. Une nouvelle tentative de conciliation n'eut pas plus de succès que les précédentes. Malade et déprimé, Günther dut renoncer à l'espérance de fonder un foyer. D'ailleurs y pouvait-il songer en l'état de sa santé ? La misère, la souffrance, la lutte contre un père intrai-

table avaient brisé en lui tout ressort. Quelques mois encore de vie errante auront finalement raison de ses dernières forces. Arrivé en décembre 1722 à Léna, il y meurt le 15 mars 1723. Des Silésiens, rapporte Steinbach, se partagèrent « les frais d'inhumation de leur illustre compatriote ».

L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE DE GÜNTHER

Il est souvent dangereusement artificiel de vouloir enserrer en une formule rigide la souple personnalité et la mobile fantaisie d'un artiste ou d'un poète, mais il est incontestablement commode et utile de schématiser son évolution en la fixant en quelques moments essentiels, en en marquant les grandes étapes. En ce qui concerne Günther, la route qu'il a suivie apparaît très nette : il part de l'imitation des poètes silésiens et du gongorisme à la mode vers 1715, traverse pendant ses années d'Université une brève période de poésie anacréontique et de poésie galante et aboutit finalement à une poésie personnelle, d'une sincérité inconnue jusqu'alors, que lui inspirent sa détresse ou l'amour. Il évolue ainsi d'une imitation purement formelle à une poésie de confidences, de confessions d'un accent absolument original, en s'affranchissant successivement des divers modèles auxquels il avait emprunté les thèmes de sa première manière : après s'être inspiré — au moins quant aux motifs et au mode d'expression — de Schmolcke et de Menantes-Hunold pendant sa première période de production, il se laisse guider ensuite par Mencke, à l'époque du séjour à Leipzig, vers des voies nouvelles ; non seulement il se sépare de l'école silésienne, mais sur le conseil de Mencke il puise dans les thèmes des lyriques latins et d'Anacréon et infuse à cette poésie légère un esprit nouveau, la régénère en l'apparentant au *Studentenlied*. Günther franchit enfin une étape nouvelle dans la fréquentation d'Ovide et des néo-latins qu'il reconnaît pour maîtres de ses nouvelles poésies galantes : il découvre chez eux une nouvelle conception de l'amour qui prend à ses yeux le caractère d'une expérience personnelle, source de plaisirs et plus souvent de peines ; l'amour dépouille dès lors sa traditionnelle légèreté, son insouciance coutumière et n'ins-

pire plus au poète que de douloureuses confessions, des pièces d'essence subjective qui font de Günther le premier artiste qui ait su épuiser les ressources de l'*Erlebnis* personnel.

En sa carrière littéraire qui fut si brève, en moins de dix ans par conséquent, Günther se détachera de tout ce qui avait fait le succès du baroque et incarnera une forme d'art diamétralement opposée : il répudiera d'abord tous les accessoires et les artifices dont avait abusé le style baroque, hyperboles, comparaisons, allégories, fades galanteries, emphase boursoufflée, maniérisme qui étaient la marque de l'impersonnalité dans l'art. A cet art irréel, mensonger, Günther substitue la langue, le style, les modes d'expression de faits authentiquement vécus, qui ne sauraient se parer de la complaisante illusion que l'époque précédente avait mise à la mode. A la fantaisie déréglée, aux jeux de l'intellect il opposera les émois, les cris de passion ou de souffrance de son être intime. Le baroque fuyait la réalité décevante ; Günther au contraire se sent attiré par elle. Le baroque était maniéré et emphatique ; Günther est simple et naturel. Le baroque ne voyait dans le monde extérieur qu'une occasion de nouer avec lui des rapports presque abstraits ; Günther se jette à corps perdu dans le concret, subit profondément les réactions de ce monde extérieur, agréables ou pénibles, douloureuses ou enjouées, et modèle son œuvre sur les sentiments qu'il éprouve.

Il importe en premier lieu de préciser dans quelle mesure notre poète reste dans la dépendance des Silésiens. S'il s'est finalement libéré de leur influence, il est juste de remarquer qu'il a souvent nommé ses devanciers, surtout dans sa première période lyrique, et toujours avec le plus grand respect ; il se flatte en particulier d'avoir marché sur les traces d'Opitz et de pouvoir « le rattraper¹ », il rend hommage à l'esprit élevé de Hofmannswaldau qui l'entraîne dans sa course². Aussi Arthur Kopp³ n'a-t-il pas eu de peine, en s'attachant spécialement à l'étude des strophes de Günther et en se fondant sur les ressemblances métriques ou prosodiques, à établir un certain nombre d'emprunts faits par Günther soit à Hofmannswaldau, soit aux poètes de son école. La démonstration n'est pas toujours très convaincante ; parfois cependant elle est lumineuse et

1. III, 18, v. 102 et II, 50, v. 92.

2. II, 50, v. 90.

3. Cf. *Zeits. für d. deut. Unterr.* XV, 5.

atteste l'influence directe : c'est ainsi que les strophes de six vers anapestiques — forme rare — qui constituent la pièce *Die verworfene Liebe*¹ sont calquées sur une poésie qui vit le jour dans le groupe de Hofmannswaldau.

Comme Hofmannswaldau, le jeune Günther donne des soins exagérés à la forme extérieure de ses poèmes, dans lesquels il cherche par de rares et bizarres alliances de mots à provoquer un effet de surprise; les images et les métaphores sont poussées à tel point qu'elles nuisent souvent à la claire compréhension du texte. Comme « Hofmann », il aime à présenter l'abstraction sous forme concrète et presque tangible : la vertu ou l'innocence s'appelle alors « soie blanche » ou « satin »; l'amertume a pour nom l'aloès ou la myrrhe², l'amour devient « sucre » et la douleur « sel »; on trouve aussi sous la plume de Günther des expressions comme *Kummeresig*³, *Zuckerrosen*⁴, *versauert Kummerbrot*⁵ qui sont peut-être les fleurs du genre. Les épithètes sont de même espèce que les métaphores (Exemple : « der Hoffnungsbaum steht grün ») et celles-ci prennent volontiers une forme antithétique :

Perlen, die wie Lilien blühen,
Sind der Speichel wilder Fluten⁶.

On croit entendre le langage hyperbolique de Hofmannswaldau disant : « Es schickt sich Aloe zu Bisamkugeln nicht », par quoi il voulait exprimer l'incompatibilité de la tristesse et de la joie. Günther imite encore son devancier quand, à son instigation, il ne se contente pas en ses premiers poèmes de verser d'abondantes larmes, mais emploie les expressions plus énergiques de *Tränenfluten*, *Wolkenbruch*⁷, *Bäche*, *Meere*, *Seen*, *die gesalzene Flut*⁸. De même il a, tel son prédécesseur, une prédilection pour les parfums rares, les étoffes précieuses, les fines pierreries des pays lointains qui lui fournissent de pompeuses comparaisons et rehaussent ses

1. I, 171. Comparez pour le rythme le premier vers de la pièce de Günther *Ich habe genug* à son modèle *Springt Fesseln entzwei*.

2. III, 6, v. 38.

3. III, 25, v. 31.

4. III, 3, v. 9.

5. III, 50, v. 89.

6. II, 13, v. 37.

7. III, 26, v. 65.

8. III, 26, v. 40.

poèmes d'images éclatantes et somptueuses; ainsi les arts plastiques et l'architecture de l'époque ignoraient la simplicité dans la décoration et l'ornementation.

D'une manière générale, la recherche des divers procédés tendant à l'effet, à la pointe, au concetto, manifeste encore dans les poèmes postérieurs de Günther combien il dépendait de la grande famille des esprits silésiens. Opitz lui-même avait donné l'exemple de ces subtilités confinant au jeu de mots par son fameux : « Die Laut' ist ohne Laut ». Sans rechercher systématiquement cette forme épigrammatique, Günther a souvent emprunté à ses maîtres de la première heure tel effet ou telle formule précieuse. Quand il écrit de Wittenberg à Léonore

Und weil du gestern schon mein Herz gestohlen hast,
So steht es nicht bei mir, es heute dir zu schenken ¹.

l'idée n'est pas de son invention, elle a un parfum lointain de *Minnesang*, en tout cas elle figure chez Hofmannswaldau sous la forme suivante :

Du hast, dir unbewusst, das Herze mir gestohlen,
Doch nehm ich ohne dich mein Herze nicht zurücke ².

Hofmannswaldau dit ailleurs :

Doch, weil du Rose bist, so will ich Biene sein,
Die Bienen mögen sich in Blätter ja verstecken ³;

Günther, usant de la même pointe, dira dans le *Rosengedicht für Anna Rosina Lange* :

O dörfst' ich doch bei einer « Rose »
Wie Bienen Honig naschen gehn ⁴.

Ces quelques exemples suffiront à prouver que la parenté d'esprit de Günther et des poètes silésiens est indéniable. Mais il convient de ne pas perdre de vue que toutes les remarques précédentes s'appliquent surtout au jeune Günther et à la période où il n'a pas

1. I, 60, v. 7-8.

2. *Epistel an Flavien*. (Ettlinger), p. 78.

3. *Heldenbriefe*. Przetislaus an Juthen.

4. I. 119, v. 43-44.

encore pris nettement conscience de son talent. Très vite ce maniérisme et cette préciosité des premières années s'estomperont s'ils ne disparaissent tout à fait; et dès lors le style et la langue de Günther seront « peuple », non dans le sens trivial du mot, mais en ce que le parler commun a de robuste, de vivant et de spontané. Sans doute Günther n'eût pas admis la compétence esthétique de celui qu'il appelait « der ungebildete Pöbel »; mais il vivait trop au contact des petites gens pour ne pas sentir le caractère artificiel de la poésie savante privée du souffle régénérateur de la poésie populaire. Il n'ignorait pas quelle longue tradition celle-ci avait derrière elle, quelle variété de genres elle avait embrassés, quelle diversité de formes elle avait prise; depuis l'époque houleuse de la Réforme elle n'avait cessé d'accroître son prestige littéraire; la rude veine populaire avait conquis la poésie religieuse comme la poésie profane, elle avait même recueilli l'héritage des *Meistersänger* en redonnant un lustre nouveau au *Gesellschaftslied*. En tous les domaines elle introduisait le meilleur de l'âme populaire. Comment Günther n'aurait-il pas deviné les ressources secrètes qu'elle recélait et comment lui-même n'en eût-il pas usé? Il n'est que de relire cet aveu du poète, à l'évocation de sa jeunesse :

Von Fabeln bei der Rockenzunft
Empfand ich mehr Vergnügen
Als jetzt von Schlüssen der Vernunft,
In welchen Knoten liegen.
Ja, wenn mir auf der Ofenbank
Ein Lied vom deutschen Kriege klang,
So schien die alte Grete
Mein künstlichster Poete ¹.

Lorsque son instinct très sûr de poète l'eut fait renoncer à la préciosité et à l'emphase de ses prédécesseurs et lui eut révélé la véritable essence de la poésie, il reconnut quels en étaient les faux ornements et fit amende honorable en ces termes :

Was eigentlich vor Schmuck in unsre Kunst gehört :
Nicht rauschend Flittergold noch schwülstige Gedanken,
Nicht Schlüsse, die mit Gott und guten Sitten zancken,
Noch andres Puppenwerk, das schlechte Seelen fängt.

Lui-même d'ailleurs confesse avoir écrit jadis mainte sérénade

1. II, 174, v. 25 sqq.

aux belles dans ce style artificiel de contre-point ; vers la fin de sa vie il s'en gausse :

Da drechselt ich mit Fleiss auf einer hohen Spur
Wort, Silben und Verstand auch wider die Natur ;
Denn wollt ich dazumal ein schönes Kind beschreiben,
So liess ich ihren Mund mit Scharlachbeeren reiben.
Erhob ich einen Kerl zuweilen um das Geld,
So fing ich prächtig an : Orakel unsrer Welt !
Ich flocht, wie jetzt noch viel, die Namen vor die Lieder
Und ging oft um ein A drei Stunden auf und nieder.
Auch schiffte' ich oftermal auf Dielen über Meer
Und holt ein Gleichnüsswort aus Misisippi her,
Bestahl den Lohenstein wie andre Schulmonarchen¹...

Il rappelle de quelles comparaisons précieuses, de quels mots rares il bourrait alors ses vers :

Da klappte mir kein Vers, der nicht auf Stelzen ging...
Dies tät ich, als mein Witz noch gar zu unreif hiess
Und wie ein siedend Fett den Schaum voran verstieß.
Jetzt lernt ich nach und nach mich und die Wahrheit kennen².

Mais on ne se libère pas facilement d'une emprise si étroite et il ne suffit pas de renoncer au maniérisme et à ses pompes pour retrouver sans transition le ton simple et naturel. Günther en fit l'expérience pour son compte. Écoutons plutôt ces paroles de 1717 :

Mein Phœbus liegt noch krank, ich hab ihn in der Cur
Und will ihm nach und nach die schwülstige Natur,
Die seine Jugend plagt, aus Blut und Gliedern treiben³.

Les termes mêmes par lesquels il nous décrit ce changement d'orientation de son lyrisme, laissent assez entendre combien il eut de peine à se défaire de l'emphase ampoulée des Silésiens avant de se mettre à l'école des classiques anciens, et, comme il le disait,

...die Minen und den Grund,
Worein die Poesie der Römer und der Griechen
Den reichsten Schatz vergräbt, von neuem durchzukriechen⁴.

1. IV, 237, v. 83 sqq et 238, v. 101 sqq.

2. IV, 238, v. 117 sqq.

3. III, 55, v. 137 sqq.

4. III, 55, v. 142 sqq.

Avant d'examiner le parti que Günther a tiré de l'inspiration antique, faisons rapidement le bilan de sa production de la première manière, c'est-à-dire de la partie de son œuvre par laquelle il se rapproche le plus de ses devanciers. Il est à peine besoin de dire qu'elle est faite essentiellement d'éléments traditionnels et conventionnels sans originalité, entre lesquels nous distinguerons pour la commodité de l'étude les poésies de circonstance, les poésies religieuses et les poésies galantes.

On sait la place importante qu'occupent les poésies de circonstance dans la production littéraire de l'époque : tout homme de lettres en vit d'une manière directe ou indirecte, soit qu'il monnaye son talent et touche des espèces sonnantes en échange de ses vers, soit qu'il escompte de ses louanges la faveur des princes et l'attribution de quelque faveur ou prébende. Tous les thèmes sont donc bons pour atteindre de pareilles fins : poèmes sur la naissance d'un enfant ou pour un anniversaire, poésies de commande pour une fiancée, éloge d'un protecteur, funérailles d'un grand personnage, félicitations à l'occasion d'une soutenance de doctorat à l'Université, etc. Le chef-d'œuvre du genre dans l'œuvre de Günther est l'ode sur la paix de Passarowitz. Qu'il s'agisse d'un simple mécène dont on mendie un médiocre avantage ou du plus grand capitaine dont on célèbre les vertus guerrières, le poème de circonstance ne connaît nulle mesure ni dans l'éloge des grands ni dans les plaisanteries (qui étaient de mise dans les poésies de mariage). Un poète digne de ce nom n'avait nul lieu d'être fier quand il faisait sincèrement son examen de conscience et comprenait, mais trop tard, qu'il avait avili sa plume mercenaire. Pourtant il fallait vivre et cette excuse vaut pour Günther plus que pour tout autre. En son for intérieur il s'avouait à lui-même qu'il avait trop complaisamment obéi à la mode de son temps ; mais pouvait-il s'en dispenser ? Le relâchement général des mœurs, la galanterie poussée à l'extrême n'imposaient-ils pas leurs préférences au poète famélique qui, pour subsister, devait accepter de composer le cas échéant des vers scabreux, qui faisaient les délices des dames :

Ein sündlich-schöner Brief, ein schändlicher Roman,
Ein schlüpfrig Buhlerlied füllt ihnen Schranck und Taschen,
Und wenn der Dichter nur fein Zoten reissen kann,
Kommt gleich ein Jahrmarktslohn von Handschuh, Band und Flaschen.

Ich habe meinen Kiel der Torheit oft geliehn
 Und mancher Docke schon an den Galan geschrieben¹;
 Die Sünde reut mich jetzt, so klein sie ehemals schien;
 Doch bin ich stets ein Feind der Eitelkeit geblieben².

Pour plaire au goût de l'époque, les poèmes commandés à l'occasion d'épousailles ou d'un baptême devaient être farcis d'allusions transparentes aux joies du mariage, de grasses plaisanteries proches de l'obscénité; les dames de la meilleure société, les hommes le plus en vue prenaient à ces peintures libertines un plaisir évident :

(Sie) verscherzen die Vernunft und fangen an zu springen
 Und jauchzen überlaut, wenn irgendeine Schrift
 Die ihrer Weichlichkeit gemässe Zote trifft,
 Und werden vor Begier fast aus sich selbst getrieben...
 O lächerliche Zeit ! Dein Bild verdient den Brand³ !

Günther a dû, pour vivre, écrire un grand nombre de poésies de circonstance qui, factices par destination, ne peuvent être traversées du grand souffle lyrique de l'inquiétude humaine. Pourtant un vrai poète se reconnaît à ceci que sa muse captive recouvre en toute occasion sa liberté : même quand Günther n'écrit que pour apaiser sa faim ou pour chanter les événements importants d'une société qu'au fond il déteste et qui lui est hostile, il reste un artiste qui souvent jette le masque, redevient soi-même et épanche dans un *Festlied* ou un *Trauergedicht* son propre tourment; les poésies de circonstance révèlent alors un véritable poète dont la sensibilité se devine sous les mots de convention et brisera bientôt les cadres arbitraires chers à une société où tout est artifice.

La même convention exigeait des poètes qu'ils écrivissent des poésies religieuses. S'ils composaient avec feu des poésies de circonstance pour recueillir quelques écus dans leur escarcelle, que n'eussent-ils pas fait pour louer le Seigneur et vanter les vertus chrétiennes dans la préoccupation, feinte ou sincère, du salut éternel ! Dans ce nouveau domaine Günther a eu un maître auquel il est resté fidèle jusqu'à la fin de sa vie et dont l'influence ou le souvenir se retrouvent même dans les dernières productions de notre poète; c'est Benjamin Schmolcke (1672-1753). Auteur

1. Docke = Puppe.

2. II, 253, v. 9-16.

3. IV, 159, v. 104 sqq.

de *Kirchenlieder* très estimés de son siècle, son nom aujourd'hui encore n'est pas complètement oublié, car il figure dans les recueils de cantiques au bas d'une bonne douzaine de poèmes. Schmolcke appliquait aux thèmes religieux la manière précieuse de Lohenstein, comme en font foi les titres bizarres de ses recueils poétiques¹. Mais tandis que les érudits poètes de cour aimaient à bourrer leurs vers de noms antiques puisés dans la mythologie grecque ou romaine, Schmolcke emprunte surtout des noms et des expressions à l'ancien Testament.

Les *Geistliche Lieder* de Günther, remplies elles aussi de souvenirs bibliques, témoignent de la solide formation religieuse qu'il a reçue. Les thèmes restent dans le ton conventionnel de ce genre lyrique et exaltent l'humilité chrétienne, l'espoir en Dieu, les vertus de la foi, la résignation à la bonne souffrance, ou encore paraphrasent poétiquement des passages des Évangiles² ou de l'ancien Testament³ en la forme d'une cantate, d'un exposé didactique et — une fois au moins — d'une poésie acrostiche qui relève d'ordinaire d'un autre genre, et jette un jour suspect sur ce sentiment religieux.

On aurait tort cependant de douter de la profondeur de ce sentiment. Il est aisé en effet de démêler à côté du ton conventionnel des poésies religieuses un accent de sincérité, parti d'une âme ingénue, quand l'homme, accablé sous le poids des péchés de son temps, s'offre littéralement en holocauste à Dieu, sûr qu'il est d'être sauvé⁴ ou quand il trouve des paroles émouvantes pour peindre les affres de l'âme angoissée devant son Juge, au courroux duquel on n'échappe que par la foi et l'amour⁵. En ces heures mystiques où, pénétré de surnaturel et de divin, le poète baigne littéralement dans une atmosphère religieuse, Günther en viendra à renier la poésie profane et conviera sa lyre à renoncer aux vanités de ce monde pour ne louer que les merveilles de la Création et l'œuvre du Très-Haut. Fi donc, s'écriera-t-il alors, des folies, des fausses apparences d'ici-bas, de la vaine science dont s'enorgueillissent

1. Schmolcke publia entre 1706 et 1720 les recueils suivants : *Geistlicher Pech-Weihrauch*, *Lustiger Sabbath*, *Freudenöl in Traurigkeit*, *Heilige Liederflammen*.

2. Ex. II, 163.

3. Ex. II, 263.

4. II, 103, v. 75-80 et 91-94.

5. II, 233, v. 37 sqq.

« les sages de ce monde¹ » ; il n'est point de meilleur roman que la Bible, « d'où la chasteté peut tirer beaucoup de leçons de chasteté² » ! Il n'est point non plus de meilleur exemple à proposer aux poètes que d'imiter la harpe de David. S'adressant à sa muse, Günther lui dira :

Du hast der Eitelkeit so dienstbar aufgespielt,
 Viel Feuer angesteckt, manch schlüpf'rig Lied geschrieben
 Und manchen reichen Tor, der sonst sich anders fühlt,
 Durch Lob und Schmeichelei zum Hochmut angetrieben ;
 Die Sünd ist zwar nicht klein, doch wird sie leicht verziehn,
 Wenn Buss und Bessrung die Arbeit heilig machen.
 Du must dein Saitenchor nach Davids Harfe ziehn,
 O was bekommstu hier vor gross- und hohe Sachen³ !

C'est du Golgotha que s'épanche le vrai torrent de la poésie et tout ce que l'Homme-Dieu n'inspire pas, doit être détruit :

Zerreiss auch, was mir sonst der Helicon geflochten⁴.

Heureusement pour sa renommée, Günther s'est abstenu de ce geste vengeur qui aurait privé la postérité des chants à Léonore pour ne conserver que de falotes poésies religieuses.

Parmi celles-ci il faut faire une place à part aux « *Odes spirituelles pour quelques dimanches et jours de fête de « l'Année chrétienne de Monsieur de Sacy*⁵ », série de poèmes écrits par Günther à Kukus en août et septembre 1722 à la demande du comte von Sporck qui avait déjà (1718) fait traduire à grands frais en allemand l'ouvrage de Le Maistre de Sacy⁶. Prenant texte de divers passages du nouveau Testament⁷, Günther a composé là des poèmes d'une qualité particulière tant par le sujet que par la disposition matérielle des pièces. Ces odes se divisent généralement en deux parties intitulées la première « texte », la seconde « morale » (Lehre), qui se font sensiblement équilibre. Le « texte » reproduit fidèlement

1. II, 301, v. 67.

2. II, 250, v. 1-2.

3. II, 251, v. 9 sqq.

4. II, 252, v. 40.

5. II, 261 à 311.

6. Cf. Enders. *Zeitfolge*, p. 166-168.

7. Evangiles selon Saint Luc et Saint Mathieu, épître de Saint Paul aux Galathes⁷ épître aux Ephésiens, à Timothée, etc.

l'épisode de la Bible, tandis que la deuxième partie transpose et développe le thème, le paraphrase en y ajoutant des considérations morales. Le « texte » est impersonnel et n'offre rien de plus que la mise en œuvre du passage de la Bible dont il s'inspire ; la « Lehre » est au contraire l'élan d'une âme pieuse qui fait acte de contrition et de prédication, et qui est avide de répandre la morale chrétienne, de louer en son exemple personnel les vertus de Dieu. En outre cette deuxième partie donne souvent par juxtaposition une valeur symbolique au texte précédent qui devient ainsi la préfiguration biblique de l'application qu'en fait le poète¹. Ainsi la deuxième partie de l'ode spirituelle qui rapporte la guérison du Samaritain lépreux² fait de Jésus le médecin non plus des corps, mais des âmes ; la lèpre ne ronge plus les corps, mais les péchés ravagent l'âme, etc. De même l'épisode d'Hérodiade et de la décapitation de Saint Jean-Baptiste, reproduit dans le « texte » inspiré de l'évangile de Saint Mathieu³, est utilisé par le poète pour convier les chrétiens à affirmer partout leur foi et à la sceller « même de leur sang⁴ ». Une unique préoccupation, un thème fondamental, une commune pensée inspire toutes ces odes spirituelles : le chrétien doit vivre selon l'Esprit et se défier de la chair, avoir sans cesse pour modèle la propre vie du Rédempteur, pratiquer la charité, la vertu et l'amour du prochain, dompter la chair récalcitrante⁵, mater ses mauvais instincts. On ne peut servir deux maîtres à la fois, dira Günther encore en donnant une autre forme à cette même vérité chrétienne⁶.

L'avis est plein de sens dans la bouche de Günther qui longtemps avait écrit et renoncera difficilement à écrire des poésies galantes. Dans ce domaine également il avait eu des guides qu'il avait suivis aveuglément avant de se séparer d'eux. Jusqu'à l'époque de Leipzig il subit l'influence de Corvinus (1677-1746) qui avait publié en 1710 et 1711 les deux parties de *Proben der Poesie* et de Chr. Fr. Hunold (= Menantes) qui s'était fait un nom par son

1. Ainsi le « Jeu de la Passion » d'Oberammergau présente pour chacun des seize épisodes une préfiguration de la vie du Christ, tirée de l'ancien Testament.

2. II, 266.

3. Cf. Saint Mathieu, XIV, 1 sqq.

4. II, 287, v. 68.

5. II, 291, v. 95.

6. II, 292, v. 1-2.

roman dans la manière de Lohenstein, paru à Hambourg en 1700, *Die verliebte und galante Welt* et par une autre œuvre de même inspiration, *Phantasie im Lieben*. Günther, pendant les années où il fait ses classes, imite cet art léger et gracieux, mais frivole et souvent obscène et il restera sous l'influence de ce lyrisme galant jusqu'au séjour à Wittenberg. La célèbre poésie *Wie gedacht*¹ est inspirée pour le style comme pour la forme strophique de Menantes². Mais l'étudiant mûri se détache progressivement de cette mode licencieuse; les conseils de Mencke corroborent la conviction qui commence de s'éveiller en Günther que toute poésie digne de ce nom doit reposer sur un fait vécu et sur un sentiment profond. Dès lors le contenu lascif des poèmes d'un Menantes ne pouvait plus le satisfaire, et l'opposition des deux poètes ira s'accroissant jusqu'à la mort de Hunold (6 août 1721); tout en reconnaissant la qualité du rythme et la grâce du vers de Hunold, Günther n'hésitera plus à critiquer le caractère superficiel et obscène de ses poèmes et prendra position contre un art qui était la négation de la vie et n'avait souci que de se conformer à une mode, comme il renoncera aux plates galanteries de Corvinus (= Amaranthes³).

Souvent forcé lui-même par les circonstances d'obéir au goût régnant et d'imiter ces deux maîtres de la poésie galante, Günther ne prendra pas moins congé d'eux dans les vers suivants :

So wandelt die verkehrte Welt,
Der jetzt kein Carmen mehr gefällt,
Worin nicht grob' und geile Sachen
Dem Leser ein Gelächter machen;
Erfüllt der Dichter ihr Begehr,
So hält er dennoch immer her,
Und muss sich allzeit tadeln lassen.
Pack ein, pack ein, du tumme Welt!
Ich schreibe, wie es mir gefällt,
Und achte nicht dein töricht Hassen;
Denn leb' und schreib' ich dir nicht nett,
So soll, so darf dir auch nichts taugen;
Du selbst bist in der Klugen Augen
Das lächerlichste Quodlibet⁴.

1. I, 70.

2. Cf. Volkmann, p. 12.

3. Sur les querelles littéraires qui mirent aux prises Günther et Hunold-Menantes ou Corvinus-Amaranthes, cf. Enders. *Zeitf.*, p. 188 sqq.

4. Cf. Enders. *Ibid.*, p. 192. Günther fait fréquemment allusion à une œuvre de Menantes intitulée : *Geflickte Quodlibets*.

Poésies de circonstance, poésies religieuses, poésies galantes sont ce qu'il y a de plus caduc dans l'œuvre de Günther et ce que la postérité a en partie rejeté. Ces poésies traditionnelles ne figurent point en effet, sauf les poèmes religieux, dans les recueils choisis publiés jusqu'à nos jours. Günther les aurait-il pareillement reniées? Aurait-il ratifié ce jugement de la postérité? Oui sans doute pour ce qui est des poésies de circonstance. La chose est moins sûre pour les poésies galantes, car elles s'accordent assez avec sa nature et répondent à un instinct profond du poète. Les unes et les autres en tout cas donnent l'exacte mesure de l'influence des Silésiens du xvii^e siècle sur Günther. Mais après avoir ainsi sacrifié au goût du jour et à la mode, il reconnut bientôt que le véritable lyrisme devait chercher d'autres voies, il cessa dès lors de feindre et fit entendre une série de confessions personnelles sur un ton simple, mais ardent et qui vibrait de sentiment connu.

Si l'on ne tenait compte que de la simplicité du ton, Günther s'apparenterait tout uniment à ses devanciers immédiats et ne se distinguerait d'eux par nulle originalité. Considérons en effet l'intervalle de temps qui va de la mort de Lohenstein (1683) à l'apparition des premières œuvres de Günther (1714); il est rempli par les productions de poètes comme Canitz, Besser ou Neukirch qui en vérité sont fort médiocres — en dépit des louanges que Frédéric II a décernées à Canitz —, mais qui ont déjà le mérite d'écrire souvent une langue claire, simple, alerte, encore que parfois prosaïque. Or tous ont reçu une culture, une formation françaises, puisées non comme celles d'Opitz dans la Pléiade, mais dans notre classicisme. Leur connaissance de notre langue et de notre littérature tire en outre grand bénéfice de la révocation de l'Édit de Nantes et de l'arrivée en Allemagne des réfugiés protestants. Ainsi le baron von Canitz (1654-1699), fonctionnaire brandebourgeois, Johann von Besser (1654-1729), poète de la Cour de Frédéric I^{er}, Benjamin Neukirch (1665-1729), précepteur d'un prince d'Anspach, vivent dans un milieu français. Neukirch traduit *Télémaque*. Canitz prend pour modèle la critique limpide de Boileau et se conforme à son esthétique; il veut opposer aux platitudes et à l'emphase, au marinisme de son temps le goût français épuré et, sans mesurer le danger que peut comporter pour une littérature nationale une trop servile imitation, il assigne comme but à la poésie l'élégance et la clarté qu'il aimait chez les classiques français. Tous

sont imbus des principes du grand siècle de notre littérature et les poésies de ces écrivains, si elles manquent d'envol et de feu, ont du moins la netteté et la clarté dépouillée qu'exigeait la logique des Français. Les prédécesseurs immédiats de Günther ont déjà abandonné le style ampoulé et métaphorique d'un Hofmannswaldau, mais ils n'ont pas encore renoncé aux sujets conventionnels. Tous continuent d'exploiter les thèmes traditionnels dont la froide impersonnalité est incapable d'émouvoir le lecteur. Aucun ne tente de faire confiance au public de ses sentiments intimes.

C'est en ajoutant cette corde à sa lyre que Günther fera véritablement figure de novateur. Il va s'affranchir du passé et faire entendre dans ses poèmes un accent intime comme on n'en avait encore jamais entendu avant lui; ou plutôt il conserve et concilie les bonnes qualités qu'avaient révélées ses devanciers, c'est-à-dire la tendance au pathétique et au passionné, dont Hofmannswaldau avait fait un système, et d'autre part la netteté et la lucidité des épigones qui avaient, sous le nom de vers, écrit une sèche prose rimée. Et il ajoute à ces qualités formelles un élément qui faisait totalement défaut aux autres : l'accent personnel. Günther offre ainsi à l'aube du XVIII^e siècle cette curieuse originalité de parler dans ses œuvres de lui-même et de n'entretenir le lecteur presque que de lui-même. Paul Fleming sans doute l'avait précédé dans cette voie, mais avec beaucoup de réserve et de pudeur. Günther, lui, ne connaît ni réserve ni pudeur; il met son âme à nu. Il n'a pas seulement le courage d'écrire des confessions, il en a le besoin; il en tire une douloureuse volupté. Il nous livre ses pensées les plus intimes, il pense en quelque sorte en public; il a vis-à-vis du lecteur la même sincérité et le même abandon que devant ses amis. Il prend toute l'Allemagne pour confidente de ses joies et de ses cris de douleur. Il ne met nulle distance entre sa vie et son œuvre, il vit l'une dans le temps même où il écrit l'autre : ses poèmes naissent ainsi au courant de la vie, voudrait-on pouvoir dire, en tout cas au courant de la plume⁴.

4. Max Kalbeck (*Neue Beiträge*, p. 49 et 60) donne d'intéressants détails sur la très grande facilité avec laquelle Günther écrivait : dans une de ses périodes d'extrême détresse, à Lauban, il écrivit une fois deux mille vers en vingt-quatre heures. L'état des brouillons prouve d'ailleurs que la main du poète ne pouvait pas toujours suivre sa pensée : aussi laissait-il souvent en blanc le milieu des vers et concentrait sa pensée dans les rimes qui ne font jamais défaut dans les manuscrits; elles lui suffisaient ultérieurement pour combler les lacunes et retrouver l'essentiel de ses idées.

Cette sincérité absolue d'un moi qui se livre sans réticences, telle est la grande nouveauté qu'apporte la poésie de Günther et c'est par cet aspect de l'œuvre littéraire, insoupçonné jusqu'à lui, qu'il s'oppose à ses devanciers. Ceux-ci en effet s'étaient fait une maxime d'établir et de maintenir une cloison infranchissable entre le domaine de la vie et celui de la poésie, et de feindre toujours ici ce qu'ils n'avaient jamais ressenti là. Les sentiments dépeints dans leurs vers n'avaient été ainsi qu'un jeu poétique, un exercice de l'imagination, auxquels ne correspondait rien de réel. De cette dualité de la vie et de l'art, de l'homme et du poète, le lyrisme d'un Lohenstein ou d'un Hofmannswaldau avait subi le tort et le dommage que l'on sait : aucun des grands sentiments, aucune des grandes émotions, bonheur ou haine, joies ou souffrances, n'avaient passé dans leurs vers. Günther ne connaîtra aucun de ces ménagements ; il se montrera à nous avec ses défauts, ses espoirs, ses déceptions, dans toute la riche et complexe personnalité de son être qui sa vie durant sera tenaillé par la plus dévorante des passions, l'amour. Mais avant de chanter ses propres amours avec la spontanéité de l'accent personnel, il a célébré l'amour en général, prétexte à des développements littéraires, l'amour encore sentiment artificiel qui n'est pas une morsure du cœur. Et c'est la deuxième étape de sa production, une seconde portion de son œuvre qui est sinon d'imitation, au moins d'inspiration étrangère, le dernier stade de la dépendance littéraire avant la magnifique floraison du lyrisme personnel. Ce n'est plus à l'élève de Schmolcke, au lycéen que nous avons affaire ; nous nous tournons maintenant vers l'étudiant de Leipzig, disciple de Mencke.

. . .

Le séjour à Leipzig opère en Günther une double métamorphose : l'étudiant qui vient de Wittenberg se trouve subitement transporté

Les passages restés en blanc avaient alors le temps de mûrir et trouvaient d'emblée leur expression adéquate. On trouvera des exemples de vers réduits à la rime dans l'édition Krämer : III, 107, 108, 111, et IV, 295.

Il ne faut donc pas prendre trop au sérieux les plaintes du poète sur la lenteur de son génie poétique qui lui aurait fait tout un jour chercher en vain une rime (III, 101, v. 32). Il ne faut pas en conclure non plus que Günther a méprisé le travail du style. Enders a donné au contraire un exemple curieux de la façon de travailler de Günther en mettant en parallèle les trois rédactions successives d'un texte (Cf. Enders. *Zeitfolge*, p. 156-158.)

dans un centre littéraire et artistique qui s'appelle orgueilleusement « l'Athènes de la Pleiss », où il va fréquenter des milieux plus raffinés, plus cultivés ; il se débarrasse donc de ses habitudes grossières et débraillées et aura bientôt des soucis de mondanité et d'élégances vestimentaires ; et d'autre part, hanté par de grands projets littéraires, le poète va dépouiller en moins d'un an l'emphase et le maniérisme qui le rattachaient encore à la deuxième école silésienne, ainsi que le mensonge conventionnel de l'art bucolique et de la pastorale auxquels il avait sacrifié parfois¹, moins pour rappeler les idylles de Théocrite et les églogues de Virgile que pour continuer la tradition de la poésie savante : dès le mois de décembre 1717 Günther ne veut plus avoir d'autres modèles que les lyriques anciens et Anacréon et il se proclame disciple de ceux qu'il désigne du nom de *die verliebten Dichter*².

Nombreux sont les poètes que Günther groupe sous ce vocable : Latins et Grecs, Anciens et Modernes. Parmi ces derniers, il place l'élégant poète latin des *Emblemata*, le juriste italien du xvi^e siècle, Andrea Alciati, dont il s'est inspiré à plusieurs reprises. Carl Enders a établi et démontré la parenté de divers poèmes de Günther adressés à Léonore avec certains passages des *Emblemata* et signalé le parallélisme des sujets traités et même des titres³, par exemple l' « *Occasio* » d'Alciati et *Au die Gelegenheit* de Günther⁴.

Infiniment plus importante fut pour l'œuvre lyrique de Günther la fréquentation d'Horace. Dès 1714 Günther avait lu l'*Ars poetica* et il n'allait pas tarder à découvrir en Horace le poète épicurien. Il avait coutume de porter constamment sur lui un exemplaire des œuvres du poète latin et à l'époque où il était élève à Schweidnitz, il se plongeait avec ravissement dans cette lecture aux côtés de la bien-aimée qui l'aidait à scander les vers⁵. Le *Taschenbuch* de 1715 — l'année des fiançailles avec Léonore — est rempli de notes tirées des lectures d'Horace ; Günther y inscrit minutieusement les thèmes qui lui ont plu chez le poète latin ; souvent on trouve dans ces feuillets quelques vers transcrits, un assez long passage ou même

1. Cf. II, 39, v. 120. *Wenn ich auf der Hirtenflöte meines Mädchens Haar besang.*

2. III, 37, v. 46.

3. Cf. *Zeitf.*, p. 92, 93, 95, 97. — Cf. aussi Volkmann : *Günther im Rahmen seiner Zeit*, p. 39 sqq. et *Euphoriön*, III (1896), p. 93.

4. II, 244.

5. I, 94, v. 21.

une page entière que le jeune homme traduit; il n'est pas rare que l'expression latine soit suivie immédiatement de sa transposition allemande :

Me doctarum hederæ præmia frontium¹.
Ein frisches Epheublatt der Lohn gelehrter Schläfe.

Günther devint donc vite familier avec les odes, satires et épîtres d'Horace sans excepter l'art poétique. et il accueillit non sans plaisir le message du poète latin qui prêchait les joies de ce monde. Guidé par ce maître, il fait sienne la maxime de vie qu'Hofmannswaldau avait frappée :

Wer Epikuren nicht vor seinen Lehrer hält,
Der hat den Weltgeschmack und allen Witz verloren.

Tirant argument de la fragilité des choses terrestres, de la perpétuelle menace de la mort qui plane sur l'homme et l'atteint quand il y est le moins préparé, le jeune Günther se convertit aisément au *Carpe diem*, voit le bonheur dans l'*angusta paupertas*; et il ne vivra pas assez longtemps pour avoir le loisir de renoncer à ce facile évangile; le culte d'Horace, le souvenir des lyriques latins imprègnent d'un bout à l'autre l'œuvre de Günther, depuis le poème composé en l'honneur de l'ami Scharff dans la dernière année passée à Schweidnitz, et où on lit :

Und wer nicht, wie Horaz, den Vers mit Wein begossen,
Dem ist kein Ehrenpreis im selbgen aufgeschossen².

(réminiscence des vers connus :

Nulla valere diu, nec vivere carmina possunt,
Quæ scribuntur aquæ potoribus³.)

jusqu'à son plus célèbre *Studentenlied* tout pénétré de pensées de l'épicurien latin. D'ailleurs Günther a formellement reconnu à plusieurs reprises Horace comme l'un de ses maîtres; il a mis fréquemment des citations de ce dernier en exergue à certaines poésies;

1. *Carmina*, I, 1, 29.

2. IV, 33, v. 27.

3. *Epîtres*, I, 19, v. 1 sqq.

il a sciemment imité deux de ses odes¹ et s'est inspiré de sa manière dans les satires.

A Leipzig le célèbre professeur Burckhard Mencke incline davantage encore l'étudiant-poète vers le lyrisme antique. A partir de l'année 1717 Günther se plonge dans la lecture de Tibulle et de Properce qui, au vrai, n'exerceront pas sur lui une influence comparable à celle d'Horace, mais dont un faible écho retentit en maints passages de l'œuvre de Günther. Tel extrait de Tibulle² :

Quam juvat inmittes ventos audire cubantem
Et dominam tenero detinuisse sinu...

a laissé des traces partielles non seulement dans plus d'une strophe de jeunesse, mais a encore été traduit par Günther en 1721 dans le *Scherzbrief auf die Hülse-Lührische Hochzeit* :

Wie sanfte tut es denn, wenn man an schöner Seite
Und zwischen Kuss und Arm den Nordwind draussen hört.

C'est chez les lyriques latins que Günther trouve la première expression de la légère et facile philosophie de la vie résumée dans le *Gaudeamus*. Sa propre transcription de la célèbre chanson estudiantine remonte directement aux sources antiques :

Brüder, lasst uns lustig sein,
Weil der Frühling währet...
Grab und Bahre warten nicht³

et rappelle l'élégie de Tibulle :

At tu, dum primi floret tibi temporis ætas,
Utere, non tardo labitur illa pede⁴.

Et la deuxième strophe de la même chanson :

Unsers Lebens schnelle Flucht
Leidet keinen Zügel...
Zeit und Jahre fliehen davon.

1. III, 9 et 10.

2. *Elégies*, I, 1, v. 45 sqq.

3. I, 285.

4. *Elégies*, I, 8, v. 47.

est empruntée à Ovide¹ :

Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis,
Et fugiunt freno non remorante dies².

Ovide est l'un des poètes anciens qui a le plus retenu l'attention de Günther, car cette étude avait fait naître en lui, entre l'automne de 1718 et le printemps de 1719, une double série de projets. Günther ne se proposait pas seulement de faire revivre le lyrisme d'amour, ce que l'on devine sans peine, mais aussi les *Fastes* du poète latin, en ressuscitant l'épopée sous une forme moderne : c'est ce dernier projet qui reçoit un commencement de réalisation dans l'ode sur la paix de Passarowitz (été 1718), mais l'idée d'une grande épopée moderne hante le poète depuis le mois d'avril de la même année. C'est évidemment en songeant aux exploits de l'Empereur Charles et du prince Eugène en Hongrie que Günther écrit dans une lettre sur le départ du chevalier von Nicksch und Roseneck :

Die Taten unsrer Zeit begehren einen Mann.
Der, was jetzt Fried und Krieg vor Wunder mit sich bringen,
In Bildern netter Schrift der Nachwelt liefern kann³.

Et dans la préface en prose d'un autre poème de juillet 1718, il déclarait encore : « Erhält meine Muse dies, was ich jetzo hoffe, so dürfte sie bei heranwachsendem Alter sich unterstehen, die Taten des allerglorwürdigsten österreichischen Heldenhauses mit untertänigsten Lippen anzustimmen und wohl endlich mit der Gnade des Allerhöchsten gar versuchen, ob es denn eine ausgemachte Unmöglichkeit sei, die Gesetze der Natur, die Bewegung des Himmels und die Ordnung der Zeit denen Römern und Griechen auf einer deutschen Leier nachzuspielen⁴. »

Ce sont donc ces *fastes* modernes qui préoccupent alors Günther. Mais le poème épique qu'il projetait, la vaste fresque d'histoire à laquelle il aurait voulu attacher son nom, ne virent jamais le jour, l'insuccès de l'ode à la paix conseillée par B. Mencke en ayant détourné le poète. Il y avait pourtant longuement réfléchi; un de

1. *Fastes*, 6, v. 771.

2. Cf. Enders. *Zeilf.*, p. 113.

3. IV, 97, v. 127.

4. IV, 109, ligne 96 sqq.

ses camarades de Leipzig, Daniel Wilhelm Triller, nous a dit dans ses *Poetische Betrachtungen*¹ sous quelle forme Günther concevait cette œuvre future : « Dieses sollte eine Nachahmung der Fastorum Ovidii werden, doch dergestalt, dass die neueren gewisseren principia astronomica vornehmlich abgehandelt würden. » Günther se serait proposé « vom Lauf der Sternen einen geisterfüllten Ton zu singen » et de magnifier le jeu des forces de la nature dans un poème qui, quoique imité des *Fastes* d'Ovide, aurait tenu compte des nouvelles données de la science acquises jusqu'à Leibnitz et à Wolff. Toujours selon Triller, l'œuvre fut poussée assez loin et remplit même un gros volume in-quarto où figuraient également les odes anacréontiques. Mais le livre fut perdu dans d'obscures circonstances. Ainsi l'œuvre monumentale projetée par Günther aurait été, au témoignage d'un ami intime, partiellement réalisée, puis sans doute abandonnée en raison de grosses difficultés d'exécution et malgré les exhortations de l'ami Birnbaum², stud. math. et philos., qui en avait suggéré l'idée à Günther. Il en sera de même d'un autre projet — dont parle Günther dans la poésie *Letzte Gedanken* (juin 1718) — de traduire en allemand des *Amours* d'Ovide³.

Günther se résigna sans trop de peine à n'être pas un grand poète épique, car il savait l'amour plus conforme à son génie que les chants à la gloire de la maison d'Autriche :

Die Ehrfurcht trieb mich vor, den Siegern nachzusingen,
Jetzt aber denk' ich nur : Bleibt, Helden, wo ihr wollt!
Carl, Tugend und Eugen, erlaubt mir umzuspringen;
Die Mägdgen rauben mir, was ihr bekommen sollt⁴.

Et s'il ne donna pas à la littérature allemande cet « Art d'aimer » dont il voulait l'enrichir, du moins put-il se flatter de n'être pas un poète étranger à l'amour⁵ et de prendre rang parmi les anacréontiques avant la lettre, qui s'inspiraient d'Ovide et des écrivains néo-latins.

1. Hambourg, 1725, III, p. 108 et 190.

2. Birnbaum, né en Saxe en 1694, s'était lié d'amitié avec Günther à Wittenberg et le suivit à Leipzig où il fut l'un des membres du cercle anacréontique.

3. II, 40, v. 157 sqq.

4. III, 67, v. 69 sqq.

5. I, 345, v. 82.

Au nombre de ces derniers il faut encore citer un poète lascif auquel Günther fut conduit de la manière la plus naturelle par les mignardises « des netten Naso », « des munteren Galans » : nous voulons parler du Hollandais Johannes Secundus — Jean Second —, que Goethe nommait « der liebe, heilige, grosse Küsser¹ ». Le nom de ce poète érotique de la moderne latinité, mort en 1536, revient à plusieurs reprises sous la plume de Günther dans l'hiver 1718-1719² : au printemps de cette dernière année l'*Epithalame* latin de Jean Second, d'inspiration nettement érotique, est transposé en allemand par Günther dans le *Hochzeitscherz*³ avec un plein succès ; du moins ne ménagea-t-on pas les louanges au poète ; Mencke tenait en grande estime cette proluxe description d'une nuit de noces, dont certains vers eurent la faveur de passer comme « geflügelte Worte » dans des chansons d'étudiants⁴.

A cette époque Günther baigne littéralement dans une atmosphère d'érotisme antique et néo-latin ; il envie les lauriers de ces poètes à la plume légère dont les propos l'attirent comme il le confesse :

Erlaub es mir nunmehr, du lorbeerreiche Schar,
Virgil, Horaz, Petrarch, Secundus, Sannazar⁵,
Und alle, die ihr mir viel Spuren hinterlassen,
Den besten nächsten Weg am Pindus abzupassen,
Erlaubt mir, dass mein Fuss in eure Stufen tritt⁶.

On devine aisément ce qui pouvait charmer Günther chez l'auteur des *Baisers* : de ses œuvres — trois livres d'élégies, deux livres d'épîtres, des odes, des épigrammes, sans parler des *Funera* et du *Liber sylvarum* — se dégageait une forte personnalité qui avait su traduire directement, et non sans fraîcheur et sans grâce, tout le contenu d'une vie, tous les faits vécus, sans les encombrer d'un humanisme pédant, sans tomber dans le plagiat ou même la plate imitation. Jean Second sait éviter la rhétorique qui dépare tant d'ouvrages de ses contemporains. Certes il s'inspire des modèles

1. *Tagebuch*, 2 novembre 1776 : *An den Geist des Johannes Secundus*.

2. Ex. III, 67, v. 62 sqq.

3. I, 313-318.

4. Cf. Enders. *Zeits.*, p. 39.

5. L'Italien Sannazaro est l'auteur d'une pastorale *Arcadia*, que Rémi Belleau imita dans ses *Bergeries* (1565).

6. II, 51, 109 sqq.

du passé, de Catulle surtout, duquel il tire les motifs essentiels des *Baisers*. Mais il vivifie ses emprunts à tel point que le classicisme semble par lui renaître, tant il y mêle d'impressions personnelles, tant il vit intensément pour son compte les événements qu'il narre. On comprend ainsi par quels côtés il dut plaire à Günther. Avant tout Secundus déteste la pédanterie, l'érudition froide et livresque qui ne sait pas vibrer à l'unisson des sentiments. Il prête l'oreille à de douces harmonies intérieures et souhaite avoir pour lecteurs non de savants érudits, mais des amants, des amis de la poésie, capables de ressentir à leur tour ce qu'a écrit le poète, communiant avec lui loin de tout ce qui trouble la sereine harmonie de la vie. Il met son idéal dans l'amitié et dans l'amour; il a souvent chanté le charme des relations avec des amis fidèles en compagnie desquels on peut s'adonner au culte commun des muses; mais c'est surtout l'amour qui inspire toute sa poésie : l'amour seul, dit-il, l'a rendu poète. Les poésies qu'il consacre à l'amour ou à Vénus reflètent une vie amoureuse réelle, faite de plaintes sur la cupidité de la femme aimée, de querelles, de scènes de jalousie, de reproches d'infidélité ou de coquetterie. Ainsi ses vers se font naïvement l'écho des joies et des tourments de l'amour, dont ils tirent leur originalité : confessions individuelles dans lesquelles nous suivons l'évolution du sentiment amoureux depuis sa naissance jusqu'à sa fin; nostalgie qui accompagne le souvenir de l'amour exaucé, puis perdu; peinture de l'aimée dans toutes les circonstances ou les attitudes de la vie, à la maison ou dans la nature dont les saisons alternées reflètent le plaisir ou l'inquiétude de sa vie amoureuse. Rien n'est donc forcé ou artificiel ou imaginaire dans la poésie de Jean Second; partout circule le souffle, la palpitation, le rythme de la vie même, ardente et primesautière, d'un poète avec lequel Goethe se sentit les plus grandes affinités¹.

Et comme Goethe, Günther dut se sentir en communion avec ce chantre de l'amour libre, dont la sensualité sereine magnifiait les penchants naturels et prolongeait l'amour au delà du contact de deux épidermes. Qui sait si secrètement Günther n'a pas rêvé de s'égalier au poète des *Baisers* ou même de le surpasser?

Mais avant que Günther ne devienne complètement lui-même, avant que le lyrisme personnel qui dès longtemps s'est fait jour en

1. Goethe, Jubil.-Ausg., tome II, p. 295, 1-4. Cf. aussi l'article de Georg Ellinger, *Goethe und Johannes Secundus* dans le *Goethe-Jahrbuch*, 1892, t. XIII, p. 199-210.

lui, n'élimine les modèles étrangers, il va connaître une période anacréontique sur laquelle nous devons nous arrêter un instant.

L'anacréontisme de Günther, aimable et vaine tentative pour fixer et perpétuer le bel instant qui passe, a trouvé son expression dans deux groupes de productions : dans les Chansons pour Rosette (Anna Rosina Lange, parente du bourgmestre de Leipzig) et pour Flavie de Leipzig en 1718, et d'autre part dans les *Studentenlieder*, dont une au moins, comme l'a démontré Enders¹, est une imitation directe de l'original grec.

Les chansons d'étudiants fournissent la meilleure preuve de la sociabilité, parfois contestée, de Günther et des liens d'étroite amitié qui l'unissaient à ses amis ; elles sont la zone claire et lumineuse dans le ciel sombre du poète qui n'a connu qu'une courte période de production allègre et enjouée. Elles méritent pleinement le titre de chansons, car la plupart d'entre elles ont réellement été chantées, tantôt sur des mélodies antérieures, tantôt sur des airs nouveaux ; on connaît aujourd'hui encore une quarantaine de compositions musicales des poèmes de Günther — où d'ailleurs les chansons d'étudiants ne tiennent pas la première place — dont les auteurs vont de Sperontes à Mozart. On sait qu'il est le poète du *Gaudeamus* allemand² ; on n'ignore pas non plus que maint de ses poèmes s'est transmis d'une génération à l'autre en subissant dans la bouche du peuple ou par la volonté des étudiants d'inévitables transformations. C'est ainsi que le célèbre poème de Hauff, *Des Reiters Morgenlied*, n'est que le dernier maillon d'une longue chaîne de variantes ou de variations populaires sur un thème initial fourni par une poésie de Günther, *Abschied von seiner ungetreuen Liebsten*³.

L'influence de l'anacréontisme se manifeste davantage encore dans les chansons d'amour que Günther écrivit vers 1717-1718 à Leipzig où un groupe d'amis, et notre poète lui-même, prenaient plaisir à traduire en allemand, à l'instigation de Mencke, les meilleures odes d'Anacréon et à se lire mutuellement leurs propres essais dans ce genre lyrique. Chacun interprétait à sa manière le poète antique et mettait un peu de son tempérament personnel dans la transposition du texte, les uns comme Triller y mêlant une

1. Cf. Enders. *Zeitfolge der Gedichte*, p. 193 sqq. ; cf. aussi Volkmann, p. 45 sqq.

2. I, 285.

3. I. 70. Voir les détails dans Kürschner, p. 39-41.

verdeur populaire et une grâce naïve, les autres y introduisant un accent plus personnel. Les transcriptions de Günther, nous l'avons déjà signalé, sont perdues; perte d'autant plus regrettable qu'elles semblent avoir été fort appréciées par les camarades du poète, spécialement par Triller qui aurait volontiers renoncé à toutes ses propres traductions pour que pussent subsister quelques-unes de celles de Günther. Grâce à l'activité littéraire de ce cercle enthousiaste, Leipzig méritait son nom de *Pleiss-Athen*, puisqu'il y eut là aux environs de 1718 un groupe de fidèles d'Anacréon qui, bien des années avant la floraison de l'anacréontisme allemand proprement dit, ne se bornaient pas, comme l'avaient fait Weckherlin, Opitz et Mencke, à traduire le poète grec, mais faisaient eux-mêmes des tentatives dans ce genre lyrique.

Avec ce groupe de Leipzig l'anacréontisme tend donc à se dégager d'une étroite conception de l'imitation et à élargir le genre qui trente ans plus tard connaîtra une telle faveur. Il faut l'entendre chez Günther en particulier non comme une plate traduction impersonnelle des odes d'Anacréon, mais comme une création nouvelle, une renaissance dans l'expression lyrique d'un sens de la communauté, de la sociabilité que laissent indifférente les préoccupations rationalistes de l'époque. L'anacréontisme de Günther est avant tout fils de l'amitié et frère de l'amour; il est de tous les temps et a sa place sous toutes les latitudes, comme l'expriment nettement ces vers que le poète adressait le 25 septembre 1717 à son ami Birnbaum :

Soll Mars und Amor denn nur einig und allein
Durch römsch- und griechischen Mund der Zeiten mächtig sein?
Mit nichten; süsse Brunst lässt sich wie tapfre Helden
Ohn allen Unterscheid in jeder Sprache melden ¹.

*
* *

L'œuvre de Günther représente ainsi le premier effort cohérent pour reprendre les thèmes classiques de la tradition anacréontique et chanter le vin, l'amour et même le tabac, les joies les plus immédiates de la vie. Se fondant sur la brièveté de l'existence, sur la constante menace de la mort, le poète convie ses amis à fuir les chagrins moroses et les sombres pensers et à tirer de la vie la plus

1. III, 44, v. 9 sqq.

grande somme de plaisirs. L'évangile d'Anacréon, prêché par Günther, se ramène à des formules empreintes de paganisme dans le genre de celles-ci : « *franck und frei leben*¹ » ; ou encore :

Frei sein ist der Götter Art,
Nichts gespart,
Was des Herzens Wunsch begehret
Und was die Gelegenheit
Jetzt verleiht,
Künftig nicht bescheret².

A cette expression moderne du *carpe diem* Günther ajoute les impératifs encourageants, les exhortations pleines de promesses : « *trinkt und schreit*³ », « *singt und raucht* » , par quoi il convient de se dédommager de la mort inéluctable et de se préparer « de bons jours avant la dernière nuit » . En bref il dira encore :

Gebraucht der Frühlingszeit, kühlt eure Jugendflammen⁴.

Au premier rang des plaisirs auxquels incite le printemps de la vie il faut citer l'amour. Mais l'amour dont il est question dans la conception anacréontique n'est pas cet amour inquiet, exigeant, traversé de souffrances que nous étudierons plus loin chez Günther, source de peines plus que de plaisirs ; ce n'est pas l'expression d'un sentiment profondément, douloureusement humain, agité de brouilles et de querelles, de reproches et de griefs, mêlé d'amertume et de rancœur, de repentance ou de nostalgie ; c'est un amour de surface qui n'atteint pas les abîmes mystérieux de l'être et n'agite pas l'âme, qui a le culte des formes du corps, qui se plaît dans la société des femmes et les traite un peu en instruments de plaisir : l'amour selon la représentation antique a la tête couronnée de roses et de myrtes⁷, il chante les plaisirs des sens, les joies charnelles et fait du corps de la femme le temple du divin. Nulle passion vraie n'inspire ces chants ; on n'y sent ni l'extase qui naît de la communion des âmes ou de la

1. I, 288, v. 43.

2. I, 293, v. 61, sqq.

3. I, 289, v. 77.

4. I, 307, v. 47.

5. I, 397, v. 35-36.

6. III, 35, v. 155.

7. I, 290, v. 1 et 3.

satisfaction des désirs charnels ni l'angoisse d'un cœur dans lequel un soupçon a pris naissance ou auquel la femme aimée se dérobe : il n'y a là que des vers faciles et mélodieux, fruits d'un mol épicurisme ; le poète cueille les roses de la vie et en fait un bouquet qu'il dédie à l'amour.

La recherche du plaisir d'amour, tel est donc ici le thème fondamental que Günther puise consciemment dans la tradition païenne et qui s'exprime sans fard dans une pièce imitée des *Amours* d'Ovide¹ : nulle part Günther n'a manifesté aussi nettement son tempérament anacréontique que dans cette poésie dont le titre, à lui seul, est une déclaration de principes : *Auf die ihm so beliebte Abwechslung im Lieben*² :

Verflucht nicht, ihr Mägdgen, mein flüchtiges Lieben !
Die Jugend, ihr wist's wohl, hat Feuer und Mut ;
Es kauft ja ein jeder am liebsten frisch Gut...

Partant de ces prémisses, Günther entreprend alors de justifier l'amour libre et le caractère volage des hommes où l'on voit communément un défaut, mais qui est la marque même de la nature :

Der Wechsel vergnüget die menschlichen Sinnen,
Dies lehrt uns der Umgang und auch die Natur ;
Das Weltlicht verändert fast stündlich die Spur,
Und einerlei Farbe wird selten gewinnen ;
Auch Zucker bringt Eckel durch steten Genuss,
Und Fleisch alle Tage nährt bloss den Verdross.

N'est-ce pas la diversité des sons qui constitue l'harmonie musicale ? Les femmes ne changent-elles pas quotidiennement de parure ? Et l'homme, au mépris de cette loi universelle, serait, dans le mariage, rivé à un seul amour ? Non, l'homme est un Protée qui aime le changement et que les promesses ne lient pas. Convaincu que la femme délaissée n'en concevra jamais un chagrin mortel, le poète s'abandonne à la feinte amoureuse et quête les faveurs de chaque femme :

Bald locken mich schwarze, bald feurige Kohlen,
Bald ziehn mich die Blonden, bald reizt mich die Brust ;
Die Tänzerin scheint mir geschickter zur Lust,
Ich weiss auch bei Lahmen mein Glücke zu holen.

1. *Les Amours d'Ovide*, II, 4, v. 9 sqq.

2. I, 131.

Klug, tönicht, frei, farchtsam, stark, lang oder klein,
 Sie sein, wie sie wollen, ich finde mich drein.

Ich gönne ja jedem sein eigen Ergötzen,
 Drum lasst mich zufrieden und gönnt es auch mir¹.

On se rappelle que dans un chapitre de *Pantagruel* un docteur nommé Rondibilis, consulté par Panurge sur les moyens de dompter la concupiscence charnelle, répond que la sensualité est refrénée par cinq moyens : par le vin, par les drogues, par le labeur assidu, par la méditation et par l'acte vénérien; et Panurge choisit ingénument ce dernier comme le plus sûr². Günther semble bien être sur ce point disciple de Panurge, et lorsque sa belle manifeste l'intention d'entrer au couvent, il la convie à n'en rien faire, à ne pas laisser son beau corps « en jachère » et à apaiser avec lui ses « désirs charnels³ ».

Parfois le poète stimule la quête du plaisir par un effet de contraste, en l'opposant à l'idée de la mort :

Brüder, wir
 Sind jetzt hier,
 Und wer weiss wie lange?
 Jeder Schritt
 Ist ein Tritt
 Zu dem letzten Gange.
 Nehmt die Wollust zum Voraus
 Und besucht das Freudenhaus,
 Eh ein ungewisser Tag
 Uns der Baare liefern mag⁴.

L'amour, tel que le paganisme l'a conçu et magnifié⁵, mue les larmes en vin et chasse le souci. Aussi Günther, aux heures moroses de 1720, évoquera-t-il avec mélancolie l'heureux temps de sa libre jeunesse :

Mein Sorgen ging auf Lust und Scherz;
 Mein Herz war Amianthens Herz,
 Wir zählten weder Kuss noch Stunden.
 Tanz, Schauplatz, Gärte, Spiel und Wein
 Und aller Vorteil der Gesunden
 Nahm Blut und Geist mit Wollust ein⁶.

1. I, 132, v. 55 sqq.

2. *Pantagruel*, III, ch. xxxi.

3. I, 167, v. 21 sqq.

4. I, 287, v. 21 sqq.

5. I, 257, v. 159 sqq.

6. II, 115, v. 7 sqq.

Denke nur, wie wir zugleich
 Manchen Streich
 Heimlich list- und lustig spielten
 Und wie wir auf Amors Höh
 In dem Schnee
 Warmer Brüste wühlten¹.

De ces badinages, de ces jeux libertins Günther tirera d'ailleurs une sorte d'art poétique en assignant comme fin à la poésie même de chanter l'amour et les baisers :

Küsse sind der Weg zum Lieben
 Und der Geist der Poesie².
 Schönen Kindern Lieder singen
 Ist das Amt der Poesie³.

Le deuxième thème de la poésie anacréontique est l'éloge du vin que nous n'isolons ici du motif précédent et du suivant que pour la commodité de l'étude, mais qui est étroitement mêlé aux autres thèmes dans les poésies de Günther, comme le vin, les chants et le tabac voisinent chez le buveur :

Heute soll sich Rauch und Tranck
 Und Gesang
 In der Gurgel mischen⁴.

Ainsi « Bacchus et le fils de Vénus⁵ », ce Cyprisor⁶ dont Günther a eu tant à se plaindre, sont intimement liés l'un à l'autre. Le vin qui a sans doute la suprématie dans les libations bachiques et l'emporte sur toutes les autres boissons, doit cependant faire une place à d'autres breuvages, ne serait-ce que pour éviter l'ennui qui naîtrait de l'uniformité et manifester l'union de tout ce dont se réjouit Bacchus :

Knaster, Coffee, Wein und Bier,
 Die wie wir
 Sich zusammen gut vertragen,
 Sollen sich durch Kraft des Schalls
 Durch den Hals
 Mit einander jagen⁷.

1. I, 292, v. 49 sq.

2. I, 43, v. 17.

3. IV, 322, v. 1-2.

4. I, 293, v. 59.

5. I, 292, v. 31.

6. I, 64, v. 76.

7. I, 294, v. 103 sqq.

Le vin reste pourtant l'image de la vie facile, légère et joyeuse en laquelle Caton lui-même se relâche de son austérité¹ et que Günther a chantée non seulement en allemand, mais aussi en vers léonins latins d'une langue humoristique que l'on trouve dans les *Taschenbücher* :

Quicumque esset frater, bibat bis ter et quater,
Bibat semel cum secundo, donec nihil sit in fundo,
Bibat hera, bibat herus, nemo ad bibendum serus,
Bibat ille, bibat illa, bibat servus cum ancilla,
Bibat Abbas cum Priore, bibat coqus cum factore,
Et pro Rege et pro Papa bibat vinum sine aqua,
Et pro Papa et pro Rege bibat quisque sine lege :
Hæc est lex potatica, amicorum spes unica².

Notons qu'à l'ordinaire la poésie anacréontique recommande de n'user de tous les plaisirs qu'avec mesure, de manière à ne pas souiller et déshonorer « den edeln Genuss » par le spectacle indigne de l'intempérance et de l'ivresse qui est une bestiale profanation de la jouissance permise. Le dieu de la joie ne descend pas dans le buveur si celui-ci ne respecte pas son breuvage. Tant pis pour les Thraces et les anciens Germains³ qui en usaient autrement ! Il faut donc reconnaître que Günther s'écarte, à la vérité, de la juste tradition anacréontique quand il écrit :

Unterdessen seid vergnügt,
Lasst den Himmel walten,
Trinkt, bis euch das Bier besiegt,
Nach Manier der Alten !
Fort ! Mir wässert schon das Maul,
Und, ihr andern, seid nicht faul,
Die Mode zu erhalten⁴.

Goûter l'amour et le vin, telle est la sagesse sommaire qui, dans la jeunesse de Günther, est à la mesure de ses désirs et de ses appétits ; c'est pourquoi il revendique dans ses chansons d'étudiants le double parrainage d'Epicure⁵ et d'Anacréon, qui font oublier au

1. IV, 304, v. 158.

2. *Taschenbücher*, p. 269.

3. On connaît le vieil adage : « Die alten Germanen tranken immer noch eins vor dem letzten ».

4. I, 285, v. 29.

5. I, 288, v. 31.

poète la brièveté de la vie et la préoccupation de la mort : parfois en effet un grain de sérieux se mêle à la gaîté de ces chansons qui célèbrent la joie de vivre ; et même si finalement l'insouciance triomphe, le rappel discret de la fin fatale n'en est pas moins là, note grave jetée au milieu des rires :

Mein Alter ist der Zeiten Raub,
In kurzem bin ich Asch und Staub ;
Was wird mich wohl hernach ergötzen ?
Es ist, als flöhen wir davon.
Ein Weiser muss das Leben schätzen,
Drum folg ich dir, Anacreon¹.

Il est enfin un troisième thème de la joie de vivre que nous devons mentionner : c'est le tabac, frère de l'amour et du vin. Günther semble avoir eu une secrète prédilection pour le tabac dit anglais, auquel il prêtait de plus nobles qualités qu'au grossier tabac allemand et dont il parle à plusieurs reprises avec un véritable respect :

Dabei lass ich den Dampf des edlen Weihrauchs fliegen,
Den uns Virginien durch London übermacht².

Mais ce qu'il a loué le plus fréquemment — car le luxe n'est pas permis tous les jours à un poète famélique — c'est le gros tabac dont il a vanté les mérites en un poème de 132 vers, *Lob des Knas-tertobacks*³. Sa saveur, dit l'auteur, est accrue et affinée par le temps froid⁴ et on ne saurait passer sous silence ses précieuses vertus : il est « la nourriture des esprits nobles », il chasse les soucis et les chimères et procure « aux sens fatigués le repos » ; il dissipe les rancœurs, les craintes et le chagrin et facilite le sommeil, quand le corps est rebelle, en envahissant le fumeur d'une douce torpeur ; il est le flacon qui, à toute heure du jour, verse la griserie et l'oubli ; par là il console de toutes pertes. Apte à chasser l'ennui, il est un élément essentiel de la vie de société, de la « Geselligkeit ». Les bons amis communient entre eux sous

1. I, 290, 13 sqq.

2. III, 33, v. 99-100. Cf. aussi, I, 283, v. 63 sq.

3. I, 296.

4. I, 308, v. 13-14.

les espèces du tabac et s'isolent du monde pour lui rendre un culte :

Sagt, ob wo etwas Bessres sei,
Als hier bei Pfeifen und Camin
Die Welt mitsamt den Grillen fliehn¹.

Ce dieu a de si fervents fidèles qu'ils conviendrait peut-être, suggère ironiquement Günther, d'étendre la culture de la précieuse plante, dont les bienfaits vont de pair avec ceux du vin pour le plaisir des hommes et leur sont une secourable panacée :

Wollt ihr Ländern raten,
So verpflügt die Saaten,
Haut die Wälder aus,
Macht uns ein Tobacksfeld draus,
Und verzäunt es mit den Reben,
Die uns Freude geben !

Top, es leben alle,
Die bei diesem Falle
Der Toback ergötzt !
Drum, ihr Brüder, raucht und netzt,
Bis der Blick vom andern Tage
Uns zu Bette jage² !

Jamais encore le tabac n'avait trouvé poète si convaincu ni été pareillement associé aux autres thèmes de la joie de vivre. Aussi cet éloge ne devait point passer inaperçu : dès 1730 Gottsched dans son *Versuch einer kritischen Dichtkunst* citait comme un modèle de poésie de société la principale pièce de Günther relative à ce thème.

* * *

Quelle est, nous demanderons-nous, au terme de ce chapitre, l'importance de cette production anacréontique et pour l'homme et dans le lyrisme de Günther ?

Elle ne représente dans l'ensemble de l'œuvre du poète qu'un épisode extérieur, presque accessoire, où une inspiration étrangère dicte à Günther des vers faciles, mais qui n'est pas interprété avec un accent personnel. Elle a surtout un intérêt historique, puisque dans le cercle des amis de Leipzig s'affirme autour de Günther un

1. I, 309, v. 52 sqq.

2. I, 299-300, v. 115 sqq.

premier renouveau d'anacréontisme avant la lettre qui prélude à la floraison des poètes de Halle ; mais elle va à l'encontre du tempérament foncier de Günther qui déjà ne conçoit plus la poésie que nourrie du fait vécu, alimentée de l'expérience intime qui précisément font défaut à ces souples variations écrites sur des thèmes littéraires. Ces poèmes ne sont pas jaillis du cœur ; ils semblent composés pour les besoins d'un public, selon le goût d'une certaine mode. Ils ne répondent pas encore à une impérieuse nécessité intérieure comme en connaîtra l'amant de Léonore. Ce sont presque des exercices scolaires qui nous commandent la plus grande réserve si nous tentons de deviner l'homme à travers cette partie de son œuvre et d'expliquer l'un par l'autre.

Cette production anacréontique semble le fruit d'une période d'allégresse, de confiance apparente dans la vie, qui, aimerait-on à croire, réconcilie provisoirement Günther avec le destin hostile et dont il garde un souvenir radieux :

Denk an unser kluges Scherzen, denk an unser kurze Zeit,
Die wir den verstohlnen Küssen, doch mit Unschuld, eingeweiht,

dira-t-il à son ami Johann Pfeiffer¹. Mais sommes-nous fondés à en conclure que la vie a vraiment souri à Günther, et d'une manière durable, pendant son séjour à Leipzig ? Devons-nous croire que ses chansons d'étudiants et ses poèmes à Rosette ou à Flavie reflètent une période de débauche et d'ivrognerie effrénées ? La base réelle de ce libertinage littéraire excède-t-elle de beaucoup les fugitifs péchés de jeunesse, enflés peut-être de quelque vantardise ? Où finit la vérité, où commence la fiction ? Le principe fondamental de l'anacréontisme — le divorce de l'œuvre d'art et de la vie — est-il déjà impliqué dans ces productions liminaires ? Il est difficile de le préciser. L'exaltation de la jeunesse, l'enthousiasme d'un groupe d'amis, l'ambiance prestigieuse d'un milieu universitaire réputé doivent nous rendre prudents dans notre estimation. Aucun étudiant vivant vers cette époque dans le « petit Paris » n'échappait à cette atmosphère voluptueuse. Prendra-t-on davantage pour une confession à la lettre telle déclaration du jeune Goethe à Behrisch dans des circonstances analogues : « Gute Nacht, ich bin besoffen wie eine Bestie² ? » (16 octobre 1767).

1. II, 38, v. 107 sqq.

2. *Goethes Briefe* (édit. de Weimar), I, 120.

En réalité l'anacréontisme a déjà chez Günther le visage mensonger et souriant qui semble être sa raison d'être ; mais sous les apparences légères dont il voile la vie, un drame profond se joue dans le cœur du poète, comme nous l'allons voir.

II

LE POÈTE LYRIQUE

A. — Le sentiment de la nature.

Johann Christian Günther devait estimer que l'adage antique disait vrai : « Fiunt oratores, nascuntur poetae », car lui-même se faisait une haute idée du don poétique et de la mission du poète ; mais selon son humeur si changeante, tantôt il maudissait

Das angeborne Pfund, den schlechten Trieb zum Dichten¹,

tantôt il rêvait de moissonner des lauriers et s'enorgueillissait d'être ensorcelé par la muse :

Ich trag ein sehnliches Verlangen,
Den Kranz der Musen zu empfangen,
Der immer frisch und grün erscheint².

Renoncer à la poésie eût été pour lui chose impossible :

Man schreit mir häufig zu : Verlass die Poesie !
Was kann denn ich davor ? So oft ich ihr entflieh,
So oft erhascht sie mich mit allzeit grössrer Liebe.
Die Reime fesseln mich, es sind nicht falsche Triebe,
Es ist Natur und Hang³.

Ainsi, c'est dès l'abord un poète authentique qui parle dans ses œuvres et qui, après avoir subi dans la période que nous venons d'analyser l'influence de Mencke, se détachera de ce dernier comme de ses devanciers en ce qui concerne sa conception du poète. Pour

1. IV, 238, v. 431.

2. A Birnbaum, le 6 décembre 1717, t. III, 56, v. 6-8.

3. An Mencken, 14 avril 1720, t. III, 109, v. 105 sqq.

ses contemporains et pour Mencke lui-même l'imitation était le plus haut principe de l'art ; pour Günther, au contraire, les règles sont secondaires et il n'importe point de se conformer à un idéal d'emprunt ou à une inspiration étrangère ; il faut et il suffit « d'avoir Phébus dans la poitrine¹ », et une claire conscience que la poésie ne consiste ni en recettes ou en formules toutes faites, ni en pensées emphatiques, mais réside dans le pouvoir d'évocation des mots, dans leur musicalité et dans la qualité profonde du sentiment.

Mais, objectera-t-on, Günther a écrit pourtant nombre de poésies de circonstance qui font triste figure, considérées à la lumière de cette théorie. C'est exact. Hélas ! Que valent les plus hautes conceptions quand l'estomac réclame ? Oui, il a écrit pour manger et pour vivre, pour assouvir sa faim ; ce n'est donc pas en ces heures de détresse matérielle qu'il convient de lui demander ce qu'il pense de la mission du poète ici-bas. Mais quand son âme s'est rassérénée et qu'il a recouvré sa liberté intellectuelle, avec quelle sévérité il critique l'insincérité dans l'œuvre d'art ! Comme il daube le poète à tout faire du genre de Menantes : « Ich weiss auch nicht, ob die Feder kalt oder warm zu nennen, die des Morgens eine Opernsängerin zur Sonne macht und sie anbetet, des Abends aber Todesgedanken verfertigen will. Was kann wohl das allsehende Auge an einem Tartüffe vor Gefallen haben, und muss nicht das Alter und ein reifer Verstand Abscheu vor solcher Aufführung bekommen² ? » Il condamne de la sorte et réprouve tous ceux chez qui la plume avilie est devenue métier, les auteurs de poésies galantes ou de poèmes de circonstance qui révèlent le divorce du poète et de l'homme ; et prévoyant l'objection que nous soulevions tout à l'heure, il déclare :

Man leugt bisweilen nach der Mode,
Und nach der Mode lüg auch ich...
Ihr Narren, was verdenkt ihr mich ?
Die Kappe, die ich jetzo trage,
Steht mir wie Eulenspiegeln an,
Doch dies ist die gewisse Plage,
Dass ich sie nicht vertragen kann

1. III, 92, v, 124.

2. Cf. Enders. *Zeitfolge*, p. 190.

3. *Id.* p. 125.

Il ne s'accommode point du mensonge officiel parce qu'il a deviné,
quant à lui,

..... das innerliche Wesen,
In dem die Eigenschaft der Poesie besteht¹.

Et c'est de ce point de vue que nous jugerons son œuvre.

*
* *

De tous les thèmes lyriques, le sentiment de la nature est celui qui a éveillé le moins d'écho dans l'âme de Günther. Si notre poète a ouvert sans conteste des voies nouvelles à l'expression des sentiments personnels en tant que chantre de l'amour, il est hors de doute qu'il a montré fort peu de réceptivité pour les spectacles de la nature où tant d'autres ont cherché un prolongement poétique à leurs propres états d'âme. Günther ne saurait donc, à cet égard, prendre place dans la tradition lyrique qui va de Friedrich von Spee à Brockes, et il laissera à ce dernier le soin de tirer du thème de la nature toutes les ressources esthétiques qu'il comporte. Nulle part il n'a dépeint en détail un seul paysage, jamais il n'a chanté la mélancolie du soleil couchant ou l'éveil de la nature au printemps; il n'a point versé de douces larmes au spectacle de la nuit trop belle; il n'a point rêvé en contemplant du haut d'une colline la vallée étendue à ses pieds, et les arbres des sommets qui s'élancent vers le ciel n'ont jamais sollicité sa méditation : Günther n'a point senti le frisson de l'infini, l'émotion sacrée qui est peut-être l'apanage des seuls très grands génies.

On chercherait donc en vain dans son œuvre une interprétation personnelle de la nature. Pourtant de-ci de-là, éparses dans ses vers, on trouve de sobres indications qui suffisent à prouver que sa sensibilité ne se fermait pas au monde extérieur et qu'à de rares moments il a transposé dans la nature son propre sentiment.

Conformément à une longue tradition antérieure qui dispensait les poètes de toute émotion véritable, Günther, au moins à ses débuts, voit et sent la nature à travers la littérature et la mythologie; jamais la sensation n'est directement perçue, elle est toujours soigneusement élaborée. Le rossignol — si cher au cœur de Heine

1. IV, 96, v. 85-86. Cf. aussi IV, 269, v. 43, 47 sqq.

— ne retient point l'attention du poète par son chant mélodieux, bien qu'il lance un défi aux muses¹, il l'intéresse surtout en tant que souvenir littéraire de la légende de Philomèle, telle que l'a traitée Ovide dans ses *Métamorphoses*. La nature devient sous sa plume une froide divinité, Chloris², qui prodigue ses fleurs au printemps lorsque la terre échappe à la « tyrannie de l'hiver³ ». Mais cet « âge d'or du printemps » à son tour⁴ n'est pas célébré pour lui-même; Günther convie « les fleurs, les arbres et les ombres⁵ » à se souvenir de la bien-aimée, parce qu'ils furent témoins de ses amours. Ou bien il chante sur le mode anacréontique « les roses et les myrtes⁶ », ornements de la vie, les oiseaux et le vent, messagers d'amour⁷ qui diront à l'aimée la nostalgie du poète ou « la troupe des nymphes⁸ » consternées qui pleurent avec lui. La célèbre pièce sur les roses⁹, dédiée sans conteste à Rosette à laquelle il adresse le poème en hiver (cf. le troisième vers : « Rosen, die den Frost besiegen ») est seulement pour le poète l'occasion de jouer sur les mots et de créer une confusion entre la jeune fille et les roses, selon la tradition anacréontique. Mais qu'a-t-il éprouvé devant la fleur elle-même, devant sa beauté, son parfum?

Rarement Günther s'élève au-dessus de brèves et froides notations. Pourtant on croit deviner de temps en temps une fervente communion du poète avec la nature. N'éprouve-t-il pas un véritable plaisir à se trouver seul au bord de l'eau, sous les frais ombrages?

Ein Lager an den grünen Flüssen
Ergötzt mich in gelehrter Ruh,
Hier kann ich alle Not versüssen,
Hier richtet niemand, was ich tu.
Hier spiel ich zwischen Luft und Bäumen,
So oft die Sonne kommt und weicht¹⁰...

1. III, 9, v. 14-20.

2. III, 9, v. 25.

3. III, 9, v. 6-7.

4. I, 192, v. 5.

5. I, 192, v. 1.

6. I, 290, v. 3.

7. I, 197, v. 49 sqq. et I, 93, v. 1-6.

8. I, 3, v. 22.

9. I, 118.

10. II, 57, v. 17 sqq.

Mais ne trahit-il pas lui-même son académisme, son sentiment factice et artificiel par ces mots : « in gelehrter Ruhe » qui sont, chez lui, l'accompagnement fatal du thème de la nature ? Il semble que le poète ait littéralement peur de se trouver seul en face de la nature, et qu'il ne la supporte que flanqué de livres. « Ich lobe den gelehrten Frieden ¹ », dira-t-il ; et encore :

Ich bleibe, was ich bin, und bleib ich auch verlassen,
So schmeck ich den Genuss gelehrter Einsamkeit,
Die, wenn mich Glück und Freund und Geld und alles hassen,
Mir auch bei Salz und Brot viel Selbstvergnügung weihet ².

Parfois est amorcé un développement que le lecteur espère abondant ; le poète commence un thème qui semble convenir à son état d'âme du moment ; mais en fait il n'en tire aucun effet. Que de gaucherie en des vers comme ceux-ci :

Die Gegend, wo ich jetzund dichte,
Ist einsam, schatticht, kühl und grün ;
Hier hör ich bei der schlanken Fichte
Den sanften Wind ³...

Et notre attente est toujours déçue. L'inspiration du poète tourne court et il passe sans transition à un autre sujet.

Contre cette sorte d'inaptitude à développer un thème de nature on ne peut même pas faire état du poème sur les roses, déjà cité, où Günther a pourtant fait effort pour traiter poétiquement ce gracieux motif ; car les défauts l'emportent dans cette pièce sur les qualités. L'auteur ne peut se défendre ni de la mythologie :

Ihr Antlitz sticht das schönste Wetter
Und selbst Aurorens Wangen hin ⁴,

ni de la littérature :

Auf Rosen mach ich gute Reime ⁵.

Et surtout la facture de la pièce laisse trop voir combien le poète

1. III, 56, v. 42.

2. III, 77, v. 142.

3. I, 160, v. 19.

4. I, 118, v. 21.

5. I, 118, v. 37.

— qui d'ordinaire développe si facilement un thème — est ici mal à l'aise pour aligner cinquante-quatre vers sur ce sujet : ne répète-t-il pas dix-huit fois le mot *Rose* !

Si la rose printanière inspire si mal Günther, fera-t-il des autres saisons ses confidentes ? A toutes il paraît avoir préféré l'automne. Le printemps en effet ne semble se parer de fleurs que pour mieux prouver la fragilité de ces riens qui brillaient hier d'un si vif éclat et ne sont plus aujourd'hui que de pauvres choses flétries ; l'été est une saison pénible par sa chaleur excessive, par les orages qu'il engendre et par la brièveté de la nuit vouée au repos ; l'hiver met la terre en deuil et confine l'homme au coin de la cheminée. Seul l'automne le comble de ses biens :

Der Herbst bleibt doch der Schmuck vom Jahre
 Und hat den Vorzug aller Zeit,
 Sein Bildnis trägt in vollem Haare
 Das Füllhorn vieler Fruchtbarkeit;
 Er ist der reiche Speisemeister
 Der alles zeugenden Natur,
 Erquickt die Sinnen wie die Geister
 Und zeigt die grösste Segensspur¹.

Une fois pourtant Günther a écrit un *Eloge de l'hiver*², qu'il préfère ici à « l'automne changeant » et aux « chaudes journées de printemps » :

Der Winter soll mein Frühling sein.

Mais voici qui montre combien le thème est foncièrement étranger à l'âme profonde du poète : c'est maintenant à l'hiver que Günther rend grâces des trésors que « la bonne nature » accorde à l'homme ; c'est, dit-il, la saison où l'on savoure le vin et les pommes, où l'on apprécie particulièrement le plaisir du tabac et celui de la chasse. L'hiver est également propice au travail, plus encore peut-être à l'amour. Et de nouveau l'« auteur », l'« écrivain » montre le bout de l'oreille ; nous n'avons plus affaire à un poète qui chante son émotion, son sentiment ; le thème tourne à l'anacréontisme ; la véritable inspiration de la nature a déjà fui et le poète ne célèbre plus que les joies intimes d'amour que procure l'hiver. Seule une

1. IV, 353, v. 17 sqq.

2. I, 308-309.

note dernière introduit dans la pièce une lourde et funèbre résonance :

Der Winter ist ein Bild der Bahre
Und lehrt mich leben, weil ich kann¹.

Indication fugitive, la pensée de la mort n'est là que pour l'effet de contraste et ne tient pas plus de place que dans la poésie anacréontique.

Aimer l'hiver, c'est aussi aimer la nuit. Il n'est donc pas étonnant que Günther ait parfois tenté de fixer quelques-uns de ses aspects. Mais là encore ne lui demandons pas trop cependant. N'attendons pas de lui une méditation sur le mystère enclos dans les ténèbres. Comme toujours dans ce chapitre, nous ne trouvons que des touches légères, superficielles, — intéressantes d'ailleurs, car elles sont le germe d'où sortira plus tard un sentiment plus substantiel. Tantôt la nuit paraît à Günther refléter un peu de cette antique terreur qui au début du monde enfanta les dieux, et être à elle-même un objet d'épouvante :

Die Nacht ist niemands Freund. Sie ist vielleicht erschrocken²;

et tantôt au contraire il l'humanise et l'appelle de ses vœux, fait d'elle une amie, une confidente, quelque muse qui se penche sur l'épaule du poète. Le vers suivant de Günther :

So schleich doch unvermerkt, du sonst beliebte Nacht³!

n'apparaît-il pas comme une première rédaction, moins nuancée, de la fin d'un sonnet de Baudelaire :

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche⁴.

Plus que la nuit redoutable par ses ténèbres Günther aime la pénombre du clair de lune où l'âme se sent moins esseulée ; le poète la préfère même à la clarté du jour :

O segensvolle Nacht, nun zieh ich dir zu Ehren
Den Mond der Sonne vor, so blass er immer scheint⁵.

1. Vers 67.

2. I, 127, v. 17.

3. I, 205, v. 2.

4. Cf. le sonnet *Recueillement*.

5. I, 206, 57.

Du weist und kannst auch überlegen,
Wie kräftig mich der Mond ergötzt,
So dass ich seines Schimmers wegen
Die Nacht dem Tage vorgesetzt¹.

Ich zieh den Mond- und Sternenschimmer
Dem angenehmsten Tage vor;
Da heb ich oft aus meinem Zimmer
Haupt, Augen, Herz und Geist empor,
Da findet mein Verwundern kaum
In diesem weiten Raume Raum².

Sous ces simples vers se cache un fait capital pour le lyrisme allemand : ils portent en germe toute une conception de l'univers dont Brockes seul prendra clairement conscience, mais qui implique déjà chez Günther un sens nouveau de l'infini des espaces célestes. Sans emphase et sans métaphores le poète dit ici son émotion traversée d'un certain frisson religieux en présence du mystère des cieux, avec un accent que l'on n'avait guère entendu jusque-là. Nul vertige certes ne s'empare encore du penseur, et nulle ivresse mystique comme chez Brockes; mais le grain est semé qui lèvera bientôt, préludant aux temps ossianesques et werthériens où la poésie de la nuit sera goûtée pour elle-même.

Mais cette intime compréhension du mystère, ce sens de la nuit sont d'ordinaire choses accidentelles chez notre poète; le plus souvent la métaphysique n'est pas son fait et il confesse que s'il aime la nuit, c'est surtout parce qu'elle voile de son manteau les amours ou parce que le scintillement des étoiles rappelle à l'amoureux le clignement d'yeux de Léonore :

Die Nacht ist unsrer Lust bequem,
Die Sternen schimmern angenehm
Und buhlen uns zum Exempel³.

Parfois il est seul au rendez-vous nocturne où celle qu'il attend ne viendra pas. Son inquiétude amoureuse épie alors le moindre bruit, le plus léger mouvement dans la nuit, avec l'espoir de voir paraître sa belle. Hélas! tout ce qu'il croit voir ou entendre n'est que le

1. I, 88, 49-52.

2. I, 309, 43.

3. I, 52, v. 15.

bouillonnement de son imagination exaltée qui peuple la nuit de fantômes :

Ich lausch, ich zähl, ich hoff und fleh,
Das Mondlicht hat, so viel ich seh,
Fast um ein Viertel zugenommen.
Es teuscht mich Schatten, Hahn und Wind,
Ich mein, ich seh dein Bild, so sind es nur Gedanken¹.

Mais une fois encore le motif à peine esquissé est tout aussitôt abandonné avant d'avoir été traité dans son ampleur et vidé de ses ressources. On pourra faire grief à Günther de cette extrême mobilité d'inspiration, de son instabilité foncière ; mais ne faut-il pas d'autre part lui tenir compte d'avoir au moins pressenti en une fugitive réaction personnelle les modulations diverses que les Romantiques allemands moins d'un siècle plus tard devaient tirer de ce thème de la nuit ? Son rôle dans l'interprétation du sentiment de la nature semble avoir surtout consisté à montrer les voies où ses successeurs devaient s'engager. Il ne pouvait soupçonner non plus qu'un poète français viendrait un jour qui résumerait en un vers toute la mélodieuse mélancolie du soir :

J'aime le son du cor le soir au fond des bois.

Et cependant Günther, un siècle avant Vigny, avait écrit déjà :

Ein Waldhorn klingt bei Abendstunden
Von weiten durch die Gärten schön,
Es reizt das Blut verliebter Wunden
Und lässt die Geister flüchtig gehn².

Certes il n'était pas destiné à composer avant Novalis des *Hymnes à la nuit*, mais parfois la poésie du soir l'a religieusement ému, comme s'il avait encore l'âme d'un von Spee, et il a traduit agréablement la nostalgie du repos qu'éprouve la terre à la fin de la journée :

Der Feierabend ist gemacht,
Die Arbeit schläft, der Traum erwacht,
Die Sonne führt die Pferde trinken ;
Der Erdkreis wandert zu der Ruh,
Die Nacht drückt ihm die Augen zu,
Die schon dem süßen Schläfe winken³.

1. I, 127, v. 10-14.

2. I, 160, v. 7 sqq.

3. II, 27, v. 1 sqq.

Des notations de détails, intégrées accessoirement dans d'autres développements, c'est à cela que se réduit à peu près le sentiment de la nature chez Günther. C'est dire qu'il n'y a même pas là l'esquisse nette d'un thème qui devait être plus tard si cher aux Allemands. Chose curieuse, le motif de la *Wanderlust* qui fit ultérieurement une si belle carrière en littérature, en poésie populaire et en musique, n'est guère signalé qu'une fois ou deux dans l'œuvre du poète, qui eût pu cependant puiser là un apaisement à ses tourments. On s'étonne que Günther, qui à plusieurs reprises fit des voyages à pied et en souffrit même dans sa chair, — mais peut-être est-ce la raison de son silence ? il y a une certaine blessure au pied qu'on retrouve vers 1722 dans nombre de poèmes — n'ait pas mieux tiré parti de ce contact direct avec la nature, de ces longues randonnées égayées de chants ou de joyeux récits et coupées de repos sur la dure. N'est-ce pas la preuve que ce spectacle ou bien ne faisait vibrer nulle fibre en lui ou bien ne méritait pas à ses yeux d'être payé de tant de peine ? Disons d'ailleurs, pour être juste, que cette particularité de Günther est conforme à la tradition instaurée par les poètes du xvii^e siècle et à leur conception très spéciale du sentiment de la nature : le vrai thème poétique n'est pas pour eux *das Wandern*, mais *die Spazierlust* (Cf. le *Spazierlied* d'Opitz). Aussi Günther conviera-t-il Léonore à la « promenade » :

Der Frühling ist nun nicht mehr weit;
Spazier in grüner Einsamkeit¹.

En outre le sentiment de la nature n'est jamais traité au xvii^e siècle pour lui-même ; il ne sert que de support à un sentiment plus profond et jugé plus important, le culte du Créateur par exemple. Cette préoccupation, étrangère au sujet considéré, se retrouve encore chez Günther. Lorsqu'il écrit à son ami Schubart :

Die Bücher der Natur, die gross- und kleine Welt,
Verdienen überhaupt viel Sorgfalt im Betrachten²,

ce n'est pas un sentiment poétique qui l'anime, mais le souci moral et philosophique de découvrir dans la nature un plan harmonieux.

1. I, 197, v. 43.

2. II, 73, v. 53.

Tel est, en dernière analyse, le terme auquel tend, chez Günther comme chez Brockes, l'interprétation de la nature, mais avec cette différence capitale que l'un est aussi discret et réservé que l'autre est abondant et prolixe dans ses descriptions de nature ; ils sont au fond pareillement pénétrés d'un même sentiment religieux qui s'étale moins complaisamment chez Günther que chez Brockes ; à cela près, ils ont le même souci de rechercher dans le monde des traces d'un sage ordre divin, d'une vaste pensée morale qui a tout prévu et tout organisé ici-bas pour le bien de l'homme. Que dire de ces conseils du poète à un ami ?

Verkläre den Verstand und läutere seine Kraft
Durch gründlichen Beweis, zwing jede Leidenschaft
Zum Dienste der Vernunft; beschau des Höchsten Werke,
Bewundre seine Macht und seiner Liebe Stärke
In jeder Creatur; kein Stäubchen ist so klein,
Es wird dir eine Welt voll schöner Ordnung sein¹.

L'accent pascalien des derniers vers semble donner à penser que Günther aurait éprouvé, lui aussi, le frisson de l'infini et aurait été sensible au sublime mystère de l'infiniment petit. Mais nous savons qu'il n'en a rien été. Seule cette considération revient souvent sous sa plume :

Schau, wie ein jedes Ding Zeit, Ziel und Ordnung hält².

Que demande-t-il à Dieu ?

Befrei stets mein Gewissen
Und lass mich nichts beschliessen,
Als was mich auf den Zweck deiner Ordnung führt³.

L'univers apparaît comme un mécanisme admirablement réglé par une Sagesse supérieure, où les hommes eux-mêmes, rouages obéissants, viennent se ranger selon un plan dès longtemps arrêté, d'après une harmonie préétablie, et à l'heure prescrite par la volonté divine : dès avant l'origine du monde et la création de toutes choses, une grande pensée a pris soin de dresser le plan du Cosmos,

1. III, 201, v. 29 sqq.

2. II, 75, v. 55.

3. II, 132, v. 68-70.

d'en fixer les lois, d'en tracer les voies pour le bonheur de l'humanité¹. Ainsi l'œuvre de Günther reflète l'optimisme de l'*Aufklärung*, la confiance en un Dieu bon² et s'inspire pour une part du principe de finalité cher à Brockes³.

Ses thèmes de nature, minces et grêles, s'épanouissent en une floraison philosophique et religieuse, en un credo mûri sur un sol ingrat. Si la fin justifie les moyens, ceux-ci, à savoir les descriptions proprement dites, restent en l'occurrence d'une qualité médiocre, et ne permettent guère de parler d'un véritable sentiment de la nature chez Günther. Jamais en effet il n'a chanté la nature pour elle-même, pour le plaisir délicat d'une belle description ; jamais elle ne l'a directement et longuement ému. Chez l'amoureux que fut essentiellement Günther, le thème de la solitude lui-même est rarement mis en œuvre. Si ses poèmes sont semés d'allusions au monde extérieur qui témoignent d'une certaine réceptivité, cette dernière ne se transforme jamais en une émotion sincère, profonde et poignante devant un grand spectacle. Quand le poète essaie de traduire l'impression qu'il ressent, ou bien son expression est alourdie de littérature, ou bien son sentiment de la nature reste dans la dépendance d'un autre sentiment plus fort qui absorbe et s'assimile le premier : c'est ainsi que Günther chérit ou maudit la nature, selon qu'il conserve ou qu'il perd un ami, selon qu'il est heureux ou malheureux en amour. Il ne fait pas de la nature un motif d'inspiration principal, comme tant d'autres poètes qui sont venus clamer leur douleur devant son indifférence ou lui confier comme à une mère leur chagrin. C'est au contraire de l'état d'âme du poète que la nature tire ici sa qualité affective ; elle n'est pas l'objet propre de sa méditation, de sa description, mais seulement le reflet de ses préoccupations du moment. Entre ces deux attitudes opposées l'équilibre s'établit parfois, grâce auquel le sujet et l'objet vont au-devant l'un de l'autre, l'un pour s'épancher, l'autre pour consoler : dans le sentiment d'une confiante et subtile harmonie, d'une communion rare mais profonde avec le monde extérieur, le poète a écrit quelques vers délicats pleins de la compassion de la nature pour la douleur de l'homme :

1. II, 294, v. 73 sqq. et II, 304, str. 2 et 3.

2. II, 292, v. 9 ; II, 294, v. 69 sqq.

3. II, 232, v. 47 ; II, 76, v. 24.

Den sanften West bewegt mein Klagen,
 Es rauscht die Bach
 Den Seufzern nach
 Aus Mitleid meiner Plagen;
 Die Vögel schweigen¹...

Ou bien la nature comme un miroir fidèle renvoie au poète l'image matérialisée de sa douleur. Pleurant la mort de l'aimée, Günther est en proie à une véritable hallucination qui lui montre en toutes choses le symbole ou le souvenir de son amour perdu, de Flavie défunte, comme si la douleur d'un tel deuil était également ressentie par la nature :

Was Wunder, wenn sich mir dein todttes Conterfey
 An allen Blättern weist, die sich vom Stamme rissen
 Und also uns versagt, den Schatten zu geniessen,
 So dass noch jeder Ast der Liebe Bildnüss trägt,
 Das mir das Herze so wie ihn der Wind bewegt².

B. — Günther poète de l'amour.

Nous en viendrons bientôt au thème lyrique dans lequel Günther a le mieux déployé ses qualités de poète, au thème de l'amour. C'est en effet en nous contant ses diverses amours et les chagrins et les joies qu'elles lui ont causés, c'est en mettant son cœur à nu avec une sincérité inconnue jusqu'alors, qu'il a introduit dans le lyrisme allemand un élément nouveau et fécond : Günther vivra par les confidences qu'il a faites à ses vers. Mais pour saisir toute l'originalité du poète dans ce domaine, il ne suffit pas d'examiner de quelle nature sont ses confidences amoureuses et de constater qu'elles sont faites de quelques élans d'allégresse et de beaucoup de tristesse, d'espoirs et plus encore de déceptions, de reproches et de regrets alternés. Il faut aussi et d'abord connaître de plus près l'état d'âme du poète qui nous a légué ces confidences.

Un premier trait de caractère avait déjà frappé Steinbach³, qui reconnaissait en Günther un malade du type « sanguineo-melancholicus ». Reprenant la même remarque et usant d'un vocable nouveau, la critique moderne ne manquera pas de voir en lui un cyclo-

1. I, 220, v. 9 sqq.

2. I, 9, v. 230 sqq.

3. Ouvr. cité, p. 123.

thymique, un « Stimmungsschwankender¹ ». Toute son œuvre ne reflète-t-elle pas cette instabilité, cette inquiétude que Werther un demi-siècle plus tard devait dépeindre dans sa lettre du 13 mai (1^{re} partie) : « Lieber ! brauch' ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süsser Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen ? »

Günther, le poète authentique, apparaît à cet égard comme le frère aîné du héros de Goethe : il oscille sans cesse entre l'exaltation vivifiante et le tourment déprimant, entre l'orgueil et l'humilité, la foi et le doute, et ce combat se déroule en lui avec une âpreté, une intensité à laquelle seule la mort pouvait apporter un remède. Devant la belle Léonore, sensible mais réservée, Günther ne sait se dominer ; il se laisse emporter par l'ardeur d'un sentiment qui ne connaît ni fard ni convention : les résistances qu'il rencontre tantôt excitent son imagination amoureuse, — et il se fait plus tendre pour mieux persuader —, tantôt le plongent dans l'affliction, le désespoir, — et il se fait humble et s'accuse. Il n'est point chez lui de mesure : ou bien sa sensualité, inapte au renoncement désintéressé, prend une allure cynique ; ou bien il se prosterne, contrit, aux pieds de l'aimée comme devant l'image de la madone ; son moi déchiré se partage entre les tendres promesses et le sarcasme, les prières instantes et le ton ironique, l'abandon et le repentir. Il cherche à découvrir la loi de la vie et il n'aperçoit qu'un ordre cruel, une fatalité écrasante contre laquelle il se débat en un héroïque désespoir sans jamais atteindre à un reconfortant eudémonisme : lutte grandiose qu'exacerbe le contact de la misère ou l'approche de la mort ; vie pleine de tension intérieure, d'ivresse et de révolte qui portent le poète aux extrêmes en toutes choses, et de contradictions et de défaites où Günther semble le jouet du destin.

Il a été traité durement par le sort et cette expérience fondamentale a mûri en lui une conception pessimiste de la vie. Et en effet il ne lui a jamais été donné d'atteindre le but qu'il s'était proposé. Mais n'eût-il pas été si malmené par l'existence, qu'il se plaindrait encore. Günther est par nature un inconstant et un instable, un mécontent et un inquiet. Il peut avoir sans doute des moments de détente et de jovialité ; c'est même sous ce jour qu'il se montre le plus souvent

1. Cf. Paul Holzhausen. *Dichter und Psychopathen* (Köln. Zeitung, 13 juin 1923 au 18 juillet 1923).

aux autres et se fait connaître en particulier à ses amis ; il est alors un camarade joyeux, un gai convive, un hôte débordant de cordialité qui chante le vin, le tabac et l'amour, qui célèbre le plaisir de goûter entre amis toutes les voluptés de la vie et d'échapper passagèrement à l'obsession de l'irréparable fuite du temps et de l'approche de la mort inéluctable¹. Il se jette avidement sur toutes les joies qui se présentent ; il entraîne ses compagnons dans son propre tourbillon ; il est ardent ; il est « centre » ; il est éloquent, il étourdit de paroles et de promesses les jeunes filles que le hasard met sur son chemin, il s'éprend vite, il s'enthousiasme promptement, il est tout flamme...

Mais ce feu tombe aussi rapidement qu'il s'élève ; et quand Günther se retrouve seul vis-à-vis de lui-même, il a le dégoût de cette vie, et de lui-même et des autres. Il connaît alors des moments où tout son être semble s'effondrer, où une immense désespérance envahit son âme, où il se sent faible, abandonné, maudit. « Les Destinées, dit Homère, ont donné à l'homme un cœur fait pour souffrir² » : Günther n'y contredit certes pas, car il doute de tous ceux qui lui ont témoigné de la sympathie, et surtout de sa bien-aimée. Et il doute d'elle parce qu'il a obscurément conscience qu'elle serait bien fondée elle-même à douter de lui. En de telles heures il ne s'estime pas beaucoup (du moins au point de vue moral ; car de son talent de poète il a une idée assez haute et assez juste) ; il confesse ses « péchés de jeunesse », il avoue que de graves défauts, l'ivrognerie et la lascivité³ l'ont poussé à la paresse ; il reconnaît qu'un tempérament, ardent à l'excès, l'a entraîné à de fâcheuses aventures⁴ dont le remords le point⁵. Il déclare avec une ingénuité chrétienne :

Ich weiss, ich bin ein Mensch, der leichtlich fällt und gleitet⁶.

Il sait que sa propre faiblesse morale est pour une grande part responsable des désillusions, des avanies même dont il a tant souffert. Mais comme il arrive souvent aux natures à la fois faibles, pas-

1. I, 307, v. 37 sqq.

2. *Iliade*, XXIV, 50.

3. II, 62, v. 12.

4. I, 255, v. 121.

5. II, 62, v. 25.

6. III, 160, v. 145.

sionnées et un peu égoïstes, il rejette sur les autres la faute et la responsabilité des malheurs qui l'assaillent. Il voit aisément des envieux ou des ennemis empressés à lui nuire là où il n'y a peut-être que des indifférents. Sa vie lui semble gouvernée par deux puissances également hostiles : l'inimitié des autres et sa propre asthénie morale :

Ich, den zum Teil der Neid, zum Teil auch Schwachheitsschuld
Ins Labyrinth gebracht¹...

Il n'irap pas jusqu'à la manie de la persécution ; mais il sera toujours tenté de voir les choses par leur côté fâcheux : c'est un esprit chagrin et désabusé avant presque d'avoir vécu.

La tragédie de sa vie a été de n'avoir pu ou pas su s'adapter à son époque, ni pour devenir, comme beaucoup de ses contemporains, un amuseur de basse classe ou un flatteur à la mode, ni pour exercer ici-bas une profession régulière :

Mein Leben fällt in tolle Zeiten,
Wo niemand mehr als Gold regiert
Und wo nunmehr bei allen Leuten
Die Mode fast den Besten schiert;
Mir aber wallt ein Trieb im Herzen,
Der Freiheit liebt².

Repoussé par son père à chaque tentative de rapprochement et de réconciliation, il n'a pu s'intégrer à aucun milieu, ni familial, ni social ; il est resté ainsi un isolé parmi le monde, malgré les dons d'amabilité, d'urbanité, de sociabilité que ses ennemis même, y compris son père, lui ont toujours reconnus³, malgré aussi sa soif d'ordre, malgré son désir sincère d'une vie qui fût à l'abri des vicissitudes :

Wo werd'ich wohl den Ruheplatz finden,
Wo ist der Herd vor mich bereit,
Damit mein Fleiss nach so viel Sorgen
Nicht stets von leerer Hoffnung blüh
Und endlich auch ein heitrer Morgen
Mein Glück aus Nacht und Schummer zieh⁴?

1. III, 420, v. 9.

2. II, 441, v. 25.

3. III. *Introduct.*, p. VII-VIII.

4. III, 206, v. 41 sqq.

Son pays, qu'il aimait pourtant, il l'a maudit; et ce n'est pas pour lui qu'a été écrit l'adage : « où peut-on être mieux qu'au sein de sa patrie ? » S'il le rappelle en disant :

Kein Ort vergnügt mehr als unser Vaterland

il déclare tout aussitôt :

Das schöne Schlesien ist meinem Musenorden
Teils durch der Gönner Tod, teils durch der Missgunst List
So ängstlich, so verhasst und so zum Ekel worden¹...

Il convie sa muse à fuir la Silésie qu'il abandonne aux « bou-silleurs » et à gagner Leipzig où il espère non seulement moissonner des lauriers², mais surtout trouver enfin le calme, le repos, l'apaisement dont il a si grand besoin et auxquels il aspire tant³. Il secoue donc la poussière du pays natal; il ne veut plus en respirer l'air⁴ et fuit la Silésie; il est devenu « heimatlos » pour ne plus avoir d'autre patrie que l'art :

Wo ich mich in Künsten übe,
Da ist mein Vaterland⁵.

Et même cette patrie idéale ne lui a pas donné le bonheur; car si alors les souffrances du poète ne lui étaient pas causées par son propre destin, il s'affligeait de celui des lettres allemandes :

« Extrema patior... Nihil tamen magis animum afficit quam seculi nostri in bonas literas injuria⁶. »

Telles sont les sources multiples de la détresse et du désarroi de Günther. Quant à la fin de l'homme, misérable et esseulée, elle est tragiquement résumée dans les derniers mots qu'il écrivit et qui sont adressés à un noble silésien, Herr von Eben und Brunnen, qui avait recueilli à Iéna le poète malade : c'est un très court billet de quatre vers... par lequel Günther mendie quelque nourriture⁷!

1. III, 195, v. 37.

2. III, 205, v. 4.

3. Les mots de *Ruhe*, *Ruhplatz* reviennent à chaque page des dernières poésies du tome III de M. Krämer.

4. II, 158, v. 78-80.

5. II, 186, v. 47. Cf. Goethe : « Wo wir uns bilden, da ist unser Vaterland ».

6. III, 81.

7. III, 208.

Une pareille personnalité, complexe et tumultueuse, devait attirer la légende, qui bientôt voila le vrai visage du poète au point de le rendre méconnaissable. Devant la difficulté de grouper les diverses parties de son œuvre, dont l'édition complète eût pu seule restituer l'exacte figure de Günther, les générations de lecteurs des XVIII^e et XIX^e siècles se sont habituées à une image du poète, telle qu'elle se dégageait de choix arbitraires de ses poèmes et qui au vrai reflétait seulement les tendances ou les principes qui avaient inspiré l'auteur de ces recueils d'extraits. Ainsi s'est accréditée la légende d'on ne sait quel « vagabond littéraire¹ » de mœurs dissolues, qu'un appétit effréné de jouissances et quelque honteuse maladie auraient prématurément conduit à sa perte ; d'un poète débauché qui aurait annihilé son génie en cédant trop complaisamment à ses fâcheux penchants et à ses vices ; d'un poète déchu et Don Juan bohème qui, s'il avait su discipliner ses passions et éviter les excès, aurait peut-être connu la gloire d'être le plus grand lyrique du XVIII^e siècle allemand. Mais on oublie que pour mener la vie d'un Don Juan ou même d'un Rolla, il faut de l'argent et que Günther fut réduit pendant toute la dernière partie de son existence à vivre de sa plume, de charité ou d'expédients.

La vérité est tout autre, — et il faut savoir gré à M. Wilhelm Krämer d'avoir contribué, après Wittig, Heyer et Hoffmann, à la rétablir par l'œuvre monumentale qu'il a entreprise². Günther n'a pas été ce bohémien génial qui aurait sombré dans la débauche, mais un homme d'abord, un homme qui plus que tout autre peut-être avait des défauts, mais qui au fond, si paradoxale que soit cette affirmation, était épris d'ordre et souhaitait la régularité — on allait dire la monotonie — de la vie bourgeoise dans le mariage³ : pas un « Spiessbürger » sans doute, mais pas davantage le triste héros de la démesure qu'on lui a tant reprochée ; un poète avant tout aux sens ardents, à l'imagination vive, au cœur tumultueux qui ne sut s'adapter à la médiocrité, à la platitude de son temps ni se soumettre à la norme, qui n'a pas eu « Witz und Klugheit, sich zu schicken⁴ ». Par delà les inclinations trop humaines qui furent les siennes,

1. L'expression est de Franz Hirsch : *Gesch. der deut. Lit.*, 1885, II, 518.

2. Cf. préface du tome I.

3. Cf. « Mir, der ich auf der Welt nach Ruh' und Frieden strebe », I, 240, v. 7.

4. II, 70, v. 46.

Günther fut une victime de son époque en ce sens que la réalité trouble et l'idéal sublime se disputent son cœur et qu'il oscille par là entre le siècle du Baroque et celui de l'*Aufklärung*, sans pouvoir les concilier harmonieusement. Sa grandeur et son mérite sont d'avoir eu conscience de ce combat qui se livrait en lui, d'avoir reconnu qu'il était sans issue, et d'avoir fait de ce tragique destin la matière de poèmes qui ne périront pas.

*
* *

« Wer Lieb und Brunst nicht kennt, der kan
kein Dichter seyn. »

III, 78, v. 156.

La poésie amoureuse de Günther reflète la plupart des traits de son caractère et spécialement l'instabilité, le manque de confiance, l'inquiétude devant la vie que nous avons reconnus pour un aspect fondamental de son être. En amour comme dans la vie, il oscille sans cesse entre deux pôles contraires, tantôt exalté et follement épris, tantôt déprimé et lassé de tout.

Avouons cependant que, quoi qu'il en ait dit, Günther n'a pas eu trop à se plaindre des femmes ; ce seraient plutôt elles qui auraient des griefs à faire valoir contre le poète. Mais peut-être ne faut-il pas prendre à la lettre l'épigramme cynique qu'il a écrite sur elles et qui n'a pas peu contribué à répandre la légende que Günther aurait sacrifié sans mesure à la « Venus vulgivaga » ; le désir de faire une pointe d'esprit, le souvenir d'un mot de Logau qui avait déjà comparé irrévérencieusement la femme à un livre, ont pu n'être pas étrangers à ce distique :

Es soll uns eine Frau so wie ein Buch vergnügen ;
Wer aber will denn nun stets über Büchern liegen¹ ?

Sans doute il a des accès d'hypocondrie où il se montre misogyne et accable les femmes de ses sarcasmes malveillants :

Ihr Schönsein ist nur Farbenschimmer ;
Sie heissen keusch, sie sind nur tumm².

1. IV, 348.

2. II, 457, v. 55.

Il leur reproche leurs mœurs dissolues :

Die Weiber sind gar ausgelassen,
 Sie tun es frei beim Mondenschein
 So hitzig, dass auf allen Gassen
 Die Pflaster ausgeritten sein¹.

Elles font du mariage une des plaies de l'existence :

Und nimmt man denn ein Weib,
 So wird uns Kreuz und Kummer
 Ein rechter Zeitvertreib ;
 Da müssen wir verschwiegen,
 Ach Ungemach !
 Uns unter Hörner schmiegen,
 Ach ! Ach² !

Ces boutades doivent être ramenées à une juste mesure ; elles émanent d'un homme qui n'a été ni un Don Juan ni un Tartuffe, mais dans la vie duquel les femmes ont joué un grand rôle.

Quand on embrasse du regard les quelque huit ou dix années pendant lesquelles l'amour a pu être pour Günther autre chose qu'une idée platonicienne, on constate que cette période de sa vie est jalonnée d'aventures amoureuses qui se sont déroulées presque dans chaque lieu où le poète a séjourné. Sans doute a-t-il chanté sous des noms divers chacune de ces femmes qui ont versé un peu de paix et d'oubli à son cœur ou à ses sens. Mais, en admettant même, comme il est certain, que la même femme soit souvent désignée de plusieurs noms et en faisant la part de la mode littéraire, combien elles sont nombreuses encore celles pour lesquelles il a soupiré, depuis Flavia (= Florette, Philindrene, Anione), l'amie de jeunesse trop tôt disparue, jusqu'à Amaranthis ou Phillis ! Voici Philidore, Hannchen, Luise, Henriette, et puis Doris, Magdalis, Léonore qui s'identifient peut-être avec Olorene, Marilis, Amarillis, Amarinde, Selinde, Amöne ou Philirinde ; il y a aussi Rosette et Léonilde ; ailleurs Rhodante, Lesbie : toute une légion d'amoureuses, vraies ou imaginaires, douces ou cruelles, dont les personnalités plus ou moins consistantes se polarisent autour de quelques noms de femmes pour lesquelles il a brûlé d'une flamme plus ardente :

1. II, 56, v. 33.

2. II, 33, v. 29.

Flavie, le premier amour; Léonore de Schweidnitz, la fiancée patiente et résignée; Rosette, une autre Flavie et une autre Léonore à Leipzig, les belles infidèles; Phillis, c'est-à-dire Johanna Barbara Littmann, la fiancée de Bischdorf; et encore une troisième Léonore, comme s'il subissait l'envoûtement et ne pouvait se dérober à la fascination de ce prénom ensorcelé, celui de la première femme douloureusement aimée¹. A toutes il avait fait de ferventes promesses, à toutes il avait prodigué en de brûlantes paroles des serments éternels. Mais, poète volage, il offrait vite son cœur à une autre. Ainsi il a été beaucoup aimé. Et pourtant il n'a cessé de se plaindre, sans se rendre compte que si l'on dressait le bilan des griefs qu'il a pu avoir contre ses belles et celui des reproches qu'elles eussent eu le droit de lui adresser, l'épreuve ne lui serait pas favorable. Il eut les plus grands torts, sans guère en avoir conscience.

En l'absence de renseignements biographiques précis et de témoignages certains, la communauté de nom de plusieurs des femmes aimées par Günther a conduit la critique à des confusions regrettables. Ludwig Fulda² ne distingue pas encore l'amour de jeunesse à Ruschkowitz et Schweidnitz de la Flavie de Leipzig et il met au compte de la première des pièces qui ne peuvent se rapporter qu'à la fille légère de Leipzig. Or les deux Flavie sont essentiellement différentes. Celle qui émut pour la première fois le cœur amoureux du poète de dix-neuf ans et à laquelle il dédia ses premiers vers, était une jeune fille de bonne famille, Johanna von Kotulinski, qui mourut, à peine âgée de quinze ans, en février 1714. Les deux enfants avaient grandi ensemble et avec le temps la bonne camaraderie des premières années avait fait place à un sentiment plus tendre. Il est vraisemblable d'admettre que le premier éveil du cœur s'accompagna chez Günther d'épanchements lyriques inspirés par « Flavia » et que ce « chaste amour³ » de jeunesse fut l'occasion de confidences poétiques. Günther lui-même donne à

1. Ainsi Lamartine a aimé trois Elvire (Cf. *Mercure de France*, 1^{er} août 1934). Mais il est difficile de considérer comme des poésies amoureuses les pièces adressées par Günther à Marianne von Bressler de Breslau et à Eléonore Dauling qu'il connut à Landshut, si ardent qu'y apparaisse le sentiment. Il ne s'agit en réalité ici que de relations d'amitié avec des protectrices auxquelles Günther rend hommage en forçant l'expression de sa reconnaissance, comme c'était la mode du temps.

2. Cf. le tome XXXVIII de la *Deutsche Nat. Lit.* (coll. Kürschner).

3. I, 8, v. 184.

entendre qu'il écrivit pour Flavie plusieurs poèmes d'amour¹ ; mais ceux-ci n'ont pas dû être retrouvés ou n'ont pas pu être identifiés. En tout cas la très moderne édition de M. Krämer n'attribue au souvenir de Flavia que deux élégies sur sa mort, dont la plus importante ne compte pas moins de 236 vers et traite, non sans rhétorique, ce thème à refrain, exposé au début, repris à la fin et rappelé plusieurs fois au cours de la pièce :

Stirbt meine Flavie, so klagen meine Flöten,
Der Schlag, der sie entrückt, muss mich auch selber töten².

L'élégie est froide dans son ensemble et prouve l'incapacité du poète à traduire sa douleur :

Ich muss, doch aber nein. Ich werde, aber was ?
Ich kann, doch wie ? Ich mag, wodurch ? Ich will das Gras,
Ach wollen, wenn man muss, mit Blut und Tränen netzen³.

Il prend la nature entière à témoin de son deuil et développe sans originalité un thème banal qui resterait parfaitement fade si l'élégie, au souvenir de la disparue, n'inclinait parfois au poème d'amour ; renonçant alors à dépeindre gauchement le vide laissé par la défunte, il trouve des accents plus personnels quand il évoque leur commune enfance, leurs jeux d'antan, l'innocence de leurs cœurs que l'amour unissait déjà à leur insu⁴, puis plus tard le plaisir que par un obscur instinct ils prenaient inconsciemment dans la société l'un de l'autre⁵. L'élégie ne vaut que par l'appoint du souvenir d'amour qui d'ailleurs ne pallie point les défauts de la pièce.

Mais le véritable événement de la vie sentimentale du jeune Günther fut ses fiançailles avec Léonore (Magdalene Eleonore Jachmann), — étape pleine d'allégresse sur la voie douloureuse de cet amour qui fit tant souffrir les deux amants : douloureuse pour elle, à qui le poète fut longtemps infidèle et finit par rendre sa parole ; douloureuse pour lui qui ne se consolera pas d'avoir laissé échapper ce grand amour de femme et éclatera en lamentations. Ce que fut cette liaison, nous ne le savons que par les œuvres du poète, mais l'étude des poèmes permet cependant d'en fixer les lignes princi-

1. I, 7, vers 159.

2. I, 3 sq., vers 1, 13, 25, 37, 57, 113, 167, 175, 187, 207 et 235.

3. I, 8, vers 197.

4. I, 6, vers 115-129.

5. I, 6-7, vers 140-166.

pales et d'en marquer les étapes successives. Éléonore était de cinq ans plus âgée que Günther, puisqu'elle était née le 13 août 1689. Un jour qu'il rendait visite à un ami, le poète aperçut la jeune fille qui regardait par la fenêtre et dès l'abord s'éprit d'elle ; ne la revoyant pas, il doit l'aimer en secret et confie à ses vers ce qu'il ne peut dire à sa belle. Soupirant contraint au silence, il concentre en lui-même le sentiment qu'il éprouve pour elle ; puis il est autorisé à la voir sans pouvoir déclarer sa flamme sous peine d'encourir les reproches de Léonore. Enfin elle se relâche de sa sévérité et tout aussitôt les petits jeux, les enlacements, les baisers déchaînent chez Günther une passion ardente, exigeante et un peu impertinente, que Léonore ne peut tempérer que par une réserve calculée :

Ich leugne nicht die starken Triebe
Und seufze nach der Gegenliebe
Der Schönheit, die mich angesteckt.
Der Traum entzückt mir das Gemüte,
So oft mir mein erregt Geblüte
Dein artig Bild auch blind entdeckt.

Allein die Ehrfurcht heisst mich schweigen.
Ein Sklave darf die Ketten zeigen
Und in der Not um Rettung schreien,
Nur ich muss diesen Trost entbehren
Und darf den Jammer nicht erklären :
Das heisst ja zweifach elend sein¹,

Mais peut-on endiguer un torrent ? Quand Günther chante sa belle, il fait appel à tous les domaines de la nature pour y trouver des comparaisons dignes de la beauté de Léonore ; il la détaille, de la bouche et des lèvres jusqu'aux seins — « die marmorweissen Amorshügel² ». Or il s'échauffe singulièrement à ce jeu :

Ach, dass der Himmel doch mit uns so hart verfährt,
Da er das Sehn erlaubt und den Genuss verwehrt.
O karge Mildigkeit, was hilft es Brunnen wissen
Und dennoch keinen Trunk vor seinen Durst geniessen !
Denn wäre dieses nicht, so würde meine Hand
Und wohl noch etwas mehr mit deiner Schooss bekend ;
Ich aber dürfte nicht mit deinen Kleidern zancken,
Die mir den ebenen Weg ins Paradies verplancken³.

1. I, 49.

2. I, 30, v. 45.

3. I, 26, v. 31 sqq.

Pendant près d'un an — de juin 1714 à avril 1715 — l' « angélique », la « cruelle », la « plus qu'humaine » Léonore refusa de se fiancer au poète, malgré ses pressantes prières et ses louanges, malgré les vœux en acrostiche qu'il lui adressait. L'amour impétueux du jeune homme, ses caresses lascives, ses privautés libertines alarmaient le chaste maintien de Léonore qui se montra plus d'une fois irritée de tant d'impudence¹; on devine à travers les poèmes qu'elle dut souvent se défendre de gestes trop osés de Günther et le rappeler à la décence, tandis qu'il s'excusait en invoquant la « tyrannie de ses sens² ». Au zénith de la passion, exalté par un amour qui rencontre des résistances sans être cependant contrarié, Günther se délecte de son esclavage :

Wer einmal ihrer Herrschaft zollt,
Der muss die Freiheit hassen³.

Il porte avec ravissement :

Das süsse Joch, die leichte Last,
Mit der du mich gebunden hast⁴.

Il se sent enchaîné et tire une rare volupté de ces chaînes que lui a imposées celle « qu'il a choisie pour déesse » et dont il a fait la reine de son cœur : reine insensible encore, mais pour laquelle il mourra d'amour :

Mit deinem Namen will ich sterben,
Mit deinem Bilde geh ich hin,
Und wenn ich nichts als Asche bin,
So soltu noch den Ruhm erwerben,
Dass mich vielmehr der Liebe Macht
Als Tod und Gruft ins Grab gebracht⁵.

Et les protestations d'amour de se multiplier pour conquérir le cœur de la jeune fille. Günther fait un siège en règle en déployant toutes les séductions de son art, en irritant peut-être Léonore par ses audaces, mais en l'émouvant aussi par la sincérité de ses prières

1. Cf. I, 47, v. 9 ; 48, v. 1 ; 49, v. 1 ; 51, v. 1 à 3 sqq.

2. I, 62, v. 13.

3. I, 32, v. 4-5.

4. I, 32, 13-14.

5. I, 33, v. 43.

et l'ardeur de ses supplications. Et Léonore, se laissant toucher, consentit finalement à couronner en avril 1715 la flamme du poète. D'un poème écrit à Lauban¹ cinq ans plus tard il est possible de déduire la date exacte où furent échangés leurs aveux : ce fut dans la nuit du 2 au 3 avril, date nullement fortuite d'ailleurs : c'était précisément le jour de la fête de Léonore, qui précédait de cinq jours le propre anniversaire du poète.

Dès lors s'ouvrit pour les amants un nouvel « âge d'or » qui fut de courte durée, mais dont Günther gardait encore, longtemps après, un souvenir enamouré ; il ne se rappellera pas sans émotion les privautés que toléraient les fiançailles, les tendres intimités que favorisaient l'été et ses nuits chargées de langueur, les rendez-vous au jardin, les confidences qui montent d'elles-mêmes aux lèvres et dont l'audace étonne :

Da sagt' ich ihr die heimlichsten Gedanken,
Und was auch ihr von Freud und Gram
Sonst niemals auf die Zunge kam,
Das brach vor mir des Herzens enge Schranken ;
Die Geister übten sich bei selbst gelassner Ruh,
An Scherz und Redligkeit einander zu besiegen,
Die Leiber wusten auch ihr Teil davon zu kriegen
Und satzten durch den Kuss einander feurig zu².

Mais cette allègre euphorie ne reste pas longtemps sans mélange et ne va pas sans arrière-pensée ; bientôt au cours de l'été de 1715 l'inquiétude s'empare du cœur de Günther dévoré de jalousie ; il soupçonne qu'un autre prétendant sollicite la main de Léonore : c'en est fait alors de la douce intimité et des gais propos, qui font place maintenant à des reproches, à des scènes de jalousie. Le mois de septembre, le départ du poète pour Francfort-sur-Oder, la séparation y apportent une trêve ; mais alors commencent les lamentations. Sans doute convient-il de ne point forcer le sens de ce terme : on aurait tort de se représenter Günther comme un pleurard aux monotones jérémiades, et nous avons déjà dit de quels élans d'exaltation joyeuse il était capable. Mais n'oublions pas que de tels moments de tension étaient chez lui vite suivis de détente, d'effondrement, d'affaissement de tout son être. C'est dans ces heures de désespérance où il se sentait abandonné de tous, que l'amie de

1. I, 205.

2. I, 218, v. 25.

Schweidnitz, Léonore toujours fidèle, lui apparaissait comme une madone consolatrice : en son exil et son malheur il se tournait vers elle pour puiser dans le souvenir de nouvelles forces et faire face à l'adversité.

La période de fiançailles, d'ailleurs secrètes, et d'aveux réciproques — avril à septembre 1715 — est naturellement accompagnée de poèmes d'allégresse où Günther chante son nouvel amour, la beauté, la grâce, la souplesse de sa mie, sa chair d'albâtre, ses cheveux noirs, ses joues où se mêlent la rose et le jasmin, son regard ensorcelant, sa bouche au nectar divin¹. Jamais peut-être il n'a été encore si délicieusement troublé par un tel sentiment, jamais encore il n'a si profondément aimé. Mais pourquoi donc beaucoup de ses poèmes ont-ils un caractère un peu plus artificiel que les autres ? Pourquoi mêle-t-il à ses accents les plus sincères des souvenirs mythologiques ou des réminiscences bibliques ? C'est précisément dans les pièces de cette période que nous trouvons des traces encore sensibles de préciosité. Beaucoup de madrigaux² ou les sonnets adressés à sa Magdalis semblent avoir été rédigés surtout, comme ceux de Hofmannswaldau et de Lohenstein, en vue de la pointe finale. Le poète, par exemple, trouve une telle volupté aux baisers de Magdalis qu'il en perd l'envie d'aller au ciel, tant ce plaisir

...Mir die Lust zum Himmel raube
Und ich der Gegenwart mehr als der Zukunft glaube³.

Toute la pièce intitulée *Als er Lenchens Augen küsste*⁴ est particulièrement caractéristique de ce genre de préciosité : le poète s'adresse aux yeux de sa belle et les supplie de n'être qu'à son service, de se fermer aux regards de ses rivaux comme à leurs lettres tentatrices, de ne s'ouvrir qu'à ses baisers et à ses billets amoureux :

Und darum mach ich euch die Freude
Und darum küss ich euch so scharf.
Jetzt dies, jetzt das, jetzt alle beide,
Damit nicht eines zürnen darf
Und, wenn ich mit dem rechten spiele,
Das linck' aus Rach aufs andre schiele⁵.

1. I, 62-64.

2. I, 36, 37.

3. I, 37.

4. I, 65.

5. I, 66, v. 44 sqq.

C'est préciosité et afféterie encore quand le poète se plaint de ne pouvoir en sa pauvreté rien offrir à Magdalis, rien, pas même son cœur, puisque

... weil du gestern schon mein Herz gestohlen hast,
So steht es nicht bei mir, es heute dir zu schenken¹.

La même pointe, la même recherche de l'effet se rencontrent encore dans ces vers

Kluge Schönheit, meine Funken
Überreicht dir dieses Blatt,
Das mehr nasses *Salz* getrunken
Als dein Mund jetzt *Zucker* hat².

Comme on le voit, des restes de préciosité subsistent dans les œuvres de jeunesse de Günther ; ils y sont d'une manière générale peu fréquents et deviennent de plus en plus rares, semble-t-il, à mesure qu'il vieillit. Pourtant ce défaut ne disparaîtra jamais totalement, et à cet égard Günther restera partiellement le disciple de Hofmannswaldau et de Lohenstein. Ceux-ci étaient encore dans la tradition précieuse en ce qu'ils faisaient un usage excessif et déplacé de la métaphore. Günther qui la recherche beaucoup moins, risque moins aussi de tomber dans l'excès ; mais chaque fois qu'il l'emploie trop systématiquement, il verse dans le mauvais goût. Le poète soupire-t-il loin de la bien-aimée en s'abandonnant à la mélancolie, il pense à « l'enfant qu'il a quittée », aux lieux de leurs amours :

Der Elbstrom fällt mir in die Augen,
Sein *Eis erhitzt* meinen Geist³.

Günther est un très pur Silésien quand, à l'idée de se séparer de Magdalis, il déclare :

So glaube, dass der Trost von deinem Angedenken
Den schärfsten *Wermuth* mir mit *Zucker* überstreut⁴.

ou encore :

Auf *Zucker* wächst des *Wermuts* Schärfe⁵.

1. I, 60, v. 7.

2. I, 22, v. 29 sqq.

3. I, 93, v. 13-14.

4. I, 61, v. 9-10.

5. I, 179, v. 13. Cette opposition de *Wermut* et *Zucker* est un « cliché » de l'époque légué par l'école silésienne, et dont la poésie aura du mal à se défaire : on le retrouve

Et l'on pourrait aisément multiplier ces exemples de pointes, de recherche de l'effet déterminé par un choc de mots, d'idées ou de métaphores.

Mais revenons au contenu même des poèmes. Le temps des fiançailles est traversé de brouilles et de réconciliations, de soupçons et de doutes qui s'inscrivent dans les titres des pièces : *Als er sich über ihren Eigensinn beschwerte*, *Als er sich mit ihr wieder zu versöhnen suchte*, *Als er sie wieder zu besänftigen suchte*, *Er suchet seine erzürnte Schöne zu besänftigen*, *Als er sich einst gegen sie zu frei aufgeführt*, *An seine erzürnte Schöne*¹. D'autres poésies font allusion d'une manière plus précise à la prétendue inconstance de Léonore, aux sollicitations d'un beau et riche prétendant, Täuber, contre lequel Günther la met en garde dans le poème qui porte le titre : *Als er von seinem Nebenbuhler abgestochen zu werden besorgte*². Pourquoi doute-t-il d'elle ? Pourquoi le soupçon s'est-il insinué dans son cœur ?

Warum ? Ich kenne schon den Unbestand der Weiber,
Die nicht so wohl den Mensch als nur das Wams beschaun
Und ihres Glückes Grund auf Gold und Silber baun.
Ihr leichter Sinn verschmäht die guten Künste
Und stellt die Klugheit und Verstand
Dem Reichtum an die linke Hand.
Glänzt nur die Brust von einem Wurmgespinste,
Das Farb und Arbeit teuer macht,
So wird das Herze nicht bedacht,
Das unter Seid und Sammt oft einen Schalck verheelet ;
Ja wiegt der Beutel nur fein schwer,
So wird der Bräutigam flugs erwehlet,
Und wenn er auch ein Jude wär.

Et il lui rappelle le châtiment qu'entraîne toujours le parjure.

Puis vient le moment de la séparation à laquelle le poète prépare doucement Léonore et dont il redoute les atteintes plus pour lui-même que pour elle. Il confie « sein liebstes Kind » aux soins

en plusieurs passages de l'œuvre de Brockes et de Hagedorn ; par exemple dans le *Versuch einiger Gedichte*, pièce 5, vers 73 :

Wer nicht vorher den Wermut schon geschmecket,
Weiss kaum, wie süß und wohl der Zucker tut.

1. I, 30, 42, 48, 49, 51, 67.

2. I, 69.

vigilants d'une amie et pense avoir ainsi pourvu à tout en ce qui concerne l'aimée. Mais lui ?

Ach, denck ich, bringt dies nahe Scheiden
 Von ihrer Brust ein solches Leiden,
 Da nur ein Zimmer uns zertrennt,
 Wer wird doch meine Wunden heilen,
 Wenn Land und Luft uns einmal teilen
 Und Schweidnitz mir kein Brodt mehr gönnt¹ ?

Cette séparation fut assurément pénible aux fiancés en dépit des serments de fidélité échangés en cette circonstance, et leurs larmes se mêlent dans une commune souffrance. Günther prend congé de Léonore dans un « chant d'adieu » où s'exprime un sentiment profond et qui laisse assez entendre ce qu'il en coûtait au poète d'aller étudier à l'Université après des semaines d'intimité amoureuse :

Schweig du doch nur, du Hälfte meiner Brust ;
 Denn was du weinst, ist Blut aus meinem Herzen.

Et il commet l'imprudence, en sa spontanéité, de promettre alors plus qu'il ne tiendra :

Wohin ich geh', begleitet mich dein Bild,
 Kein fremder Zug wird mir den Schatz entreissen².

Mais n'y a-t-il pas quelque excès de pathétique dans le langage de ce jeune homme qui s'en va conquérir, grâce à un travail de quatre ou cinq ans, le droit au bonheur ? Il est littéralement terrassé par la nécessité où il est de partir et parle comme s'il s'agissait d'une séparation à jamais, comme si un arrêt maudit le chassait du paradis :

Der Abschiedskuss verschliesst mein Paradies,
 Aus welchem mich Zeit und Verhängnüss treiben³.

ou comme s'il devait marcher au supplice :

Genung ! Ich muss ; die Marterglocke schlägt⁴

1. I, 79 ; str. 3.

2. I, 84, vers 1-2 et 43-44.

3. *Id.*, v. 19-20.

4. *Id.*, v. 37.

Günther, on le voit, n'a pas encore renoncé à l'emphase. Mais un mot ici est bien caractéristique de son état d'esprit :

... der Stern, der unsre Liebe trennt¹...

Günther semble croire vraiment à une sorte de prédestination fâcheuse, à une persécution du destin acharné contre lui et sa « flüchtige Taube »². Cet éclat de douleur est sincère chez lui ; ce n'est pas une exagération rhétorique. Le poète est tout à l'instant qui passe, au moment présent, et la douleur actuelle assombrit toute sa vie. Il pleure et s'étonne que la bien-aimée ne pleure pas à son tour ; il en induit qu'elle l'oubliera vite. Ainsi tout ce qui contrarie ses désirs immédiats est pour sa nature exaltée et violente un coup du destin : Günther a un tempérament d'enfant gâté qui s'irrite ou se désole, dès qu'une satisfaction lui est refusée.

Aussi, comme il croit Léonore infidèle, l'accable-t-il d'imprécations ; il l'accuse d'inconstance et de versatilité, lui reproche son astuce et sa perfidie, il lui fait grief surtout de lui préférer un riche prétendant. Il se plaint moins pour lui-même qu'au nom de l'amour bafoué et pour protester contre cette loi d'airain qui décourage le don de soi. A l'âge où les jeunes gens sont si volontiers infatués et portés à prendre des poses avantageuses de bourreau des cœurs, Günther voit l'amour marqué d'un signe fatal et incline au pessimisme. Il n'affecte pas encore l'attitude romantique du héros méconnu et méprisé, mais déjà un grand désenchantement inspire des vers comme ceux-ci :

Wie gedacht,
Vor geliebt, jetzt ausgelacht.
Gestern in die Schoos gerissen,
Heute von der Brust geschmissen,
Morgen in die Gruft gebracht.
Wie gedacht,
Vor geliebt, jetzt ausgelacht.

Dieses ist
Aller Jungfern Hinterlist :
Viel versprechen, wenig halten³...

1. I, 84, v. 5.

2. I, 80, v. 44. C'est une allusion au nom du prétendant.

3. I, 70-71.

Il veut au moins que cette avanie lui serve de leçon. Le poète se dresse alors dans une attitude de misogynie et déclare renoncer aux femmes. L'amour, quelle duperie ! Ce n'est que folie, perte d'argent et esclavage. Mais Günther ne se laissera plus prendre dans l'avenir à ce mirage décevant :

Dein Betrug,
Falsche Seele, macht mich klug ;
Keine soll mich mehr umfassen,
Keine soll mich mehr verlassen,
Einmal ist vorwahr genug.

Las ! Les amoureux ont courte mémoire ! Trente vers plus loin, dans la même poésie, il s'inflige un éclatant démenti et accepte le joug d'Henriette. Fait isolé ? Que non ! Les inconséquences de ce genre sont assez fréquentes chez les hommes au cœur innombrable, spécialement chez notre auteur. Écoutons-le encore qui s'écrie un peu plus tard :

Das lass' ich wohl bleiben, dass ich mich verliebe ;
Was heisst sich verlieben ? Am Narrenseil ziehn,
Sich täglich um kindische Possen bemühen.
Wenn mancher bei stiller Zufriedenheit bliebe,
So wäre der Beutel viel besser bestellt ;
So aber vertändelt mein Närrchen das Geld¹.

Ne semble-t-il pas décidé fermement à échapper désormais aux vicissitudes de l'amour ? N'est-il pas résolu à rester à l'abri des blessures d'une infidèle ? Pas pour longtemps. Car bientôt le point le besoin du délicieux tourment et le désir de porter des chaînes, tant l'esclavage est doux au cœur de l'amoureux ! Plutôt souffrir que ne jamais aimer :

Ach, was ist das vor ein Leben,
Niemals recht verliebt zu sein !
Nichts kann Trost im Unglück geben
Als ein Kuss voll süsser Pein².

Le dernier vers est joli, quoiqu'il trahisse la recherche, et toute la strophe tressaille d'une nostalgie d'amour qui n'était guère familière à la poésie allemande vers 1715.

1. Kürschner, p. 77, str. 1.

2. I, 114.

Mais pour l'heure il n'écoute que le doute qui s'est insinué dans son cœur et qu'avive son départ. Le poème d'adieu du 28 octobre 1715 le laissait percer ; la pièce qu'il écrit le lendemain, de Lüben, le confirme. Gunther a dû se remémorer à l'étape les sollicitations auxquelles Léonore a été en butte de la part du prétendant Täuber. Il craint que son absence ne soit mise à profit par son rival pour consoler une fiancée délaissée. Les deux strophes suivantes manifestent assez clairement son inquiétude :

Nur mir liegt etwas in Gedanken
Und martert mich so stumm als scharf ;
Man kennt des Frauenzimmers Wanken ;
Ich weiss nicht, ob ich hoffen darf
Und ob wohl künftig dein Gemüte
Sich auch mit gleicher Sorgfalt hüte.

Der Zweifel darf dich nicht betrüben,
Er ist ein Zeichen zarter Treu ;
Bisher erkenn ich zwar dein Lieben
Und weiss, wie rein die Flamme sei ;
Wer bürgt mir aber vor das Glücke,
Dass keine Zeit das Ziel verrücke¹ ?

Séparé de Léonore, Günther connaît à Wittenberg vers la fin de l'année 1715 une autre infortune qui le touche d'une autre manière : c'est la rupture avec son père qui bientôt ne lui fournira plus de subsides. Pourtant ni l'éloignement de la bien-aimée, ni la colère de son père n'accablent le jeune étudiant au point de le détourner de la vie libertine ; celle-ci d'ailleurs ne nuit point à sa renommée de poète. Si les réunions diverses l'attirent, ainsi que toutes les manifestations de la « Geselligkeit » estudiantine, s'il compose à cette époque beaucoup de chansons à boire, il est aussi, dès avril 1717, couronné poète-lauréat de l'Université de Wittenberg.

Ce séjour à Wittenberg — novembre 1715 à fin juin 1717 — est pour Günther une période de détente poétique et de joyeuse vie². Sans doute l'absence de Léonore lui arrache des soupirs et des regrets. Mais la grande douleur du premier moment de séparation est déjà apaisée et le poète prend assez allègrement son parti de sa nouvelle situation. Une sage moyenne se fait entre l'amour impa-

1. I, 87, str. 2 et 3.

2. III, 35, v. 153 sqq.

tient et les reproches immérités. Il assure « l'enfant abandonnée » qu'il lui est toujours fidèle et envisage la séparation avec plus de sang-froid :

Getrand, doch nur auf kurze Jahre !
 Verliebte Sehnsucht, fasse dich !
 Der Kummer findet seine Baare,
 In dieser Hoffnung tröst ich mich
 Und lege mir den Wahlspruch bei :
 Bedrängt, geduldig und getreu¹.

Il exhorte Léonore à pratiquer cette même et patiente vertu du renoncement soutenu par l'espérance :

Die Zeit kann alles möglich machen ;
 Drum fasse dich nur mit Geduld !...

Der Anfang unsrer reinen Liebe
 Ist Unruh, Unglück, Hohn und Pein,
 Das Mittel ist nicht minder trübe,
 Doch soll das Ende lustig sein².

Et même on le voit, dans des épîtres en vers, se défendre déjà contre les soupçons que la fiancée ressent à son endroit ; il proteste avec une exagération pleine de rhétorique et d'une manière assez peu convaincante contre les allégations de son amie :

Dein Zweifel zwingt mich fast, dass ich mein Leben raube.
 Denn lebt ich nicht vor dich, so sucht ich meinen Tod
 Durch Feuer, Messer, Strick, Stahl, Brunnen, Gift und Degen³.

En fait Günther, homme de la sensation présente, est déjà fort consolé de la douleur de l'absence, et nous devons bien avouer que malgré ses promesses d'amour indéfectible, bien qu'il ait souvent insisté sur sa fidélité et sa constance, le souvenir de Léonore de Schweidnitz commence à s'estomper en lui au milieu des distractions d'une vie nouvelle. Plus tard, dans une lettre à l'ami Pfeiffer du 9 avril 1719 il reconnaîtra lui-même :

Vier Jahr' entbehr' ich schon die schöne Leonore
 Mein Herz verliess mit ihr die Übung süsser Glut.

1. I, 94.

2. I, 90.

3. I, 99, v. 8-10.

Il ne semble pas douteux que, si pendant les premiers mois du séjour à Wittenberg Günther a été un étudiant relativement zélé et fidèle au souvenir de Léonore, il ne tarda pas à se griser de liberté et à devenir oublieux. Bientôt il n'est plus question de travail scolaire et le poète reconnaît à cette époque qu'il est devenu « ein Stundendieb ». N'entendons pas par là, comme l'ont fait beaucoup de commentateurs, que notre homme fut nécessairement saisi par la débauche. Mais poète né et libre de son temps, il fuit la Faculté, muse à son gré et écrit des vers à toute heure du jour et de la nuit ; et l'aube le surprend encore occupé à polir des poèmes d'amour :

Die Leier bleibt mein Trost. Wohl dem, der seinen Wunden,
Die ihm die Schickung schlägt, dergleichen Pflaster kauft ¹.

En vérité il paraît difficile d'admettre que ce séjour à Wittenberg ait été pour Günther la période de licence dont on lui a tant fait grief. Comme ses vœux sont modestes alors et comme il sait se contenter d'une vie simple ! Le goût de la poésie lui importe plus que la possession de tous les biens de la fortune² ; il n'envie ni le luxe des riches ni le pouvoir des grands :

Ein kräftiger Verstand, ein Alter ohne Sorgen,
Ein Ehstand sonder Hohn, mein treues Saitenspiel,
Ein klein- und eigner Herd, ein Leben ohne Borgen
Und ein gesunder Leib sind meiner Wüntsche Ziel ³.

Si Günther avait été aussi foncièrement dépravé qu'on s'est plu à le prétendre, s'il avait aimé se vautrer dans la débauche, pourquoi n'en aurait-il point parlé librement, à cœur ouvert, dans une lettre familière à un ami ? Au reste avait-il les moyens matériels de se livrer au libertinage, alors que, privé des subsides paternels, il demandait un appui financier à ses amis ? Et sa situation ne devait-elle pas être précaire pour qu'il soit obligé de fuir Wittenberg et de se réfugier à Leipzig ?

. . .

Le séjour à Leipzig, où le poète atteint à la maturité de son

1. III, 33, v. 93.

2. III, 34, v. 113 sqq.

3. III, 34, v. 133 sqq.

talent, eut pour Günther des conséquences très importantes : car il y fit la connaissance du célèbre professeur de l'Université, Burckhard Mencke, et surtout il rencontra une deuxième Léonore qui allait contribuer à effacer dans le cœur du poète le souvenir de l'amie de Schweidnitz.

On a déjà mentionné le nom de ce grand humaniste, Burckhard Mencke (1675-1732), homme de vaste culture, historien, théologien et juriste, qui fut six fois recteur de l'Université de Leipzig (en particulier en 1719). Il faut rendre hommage à ce lettré d'avoir senti le génie de Günther, de l'avoir aidé matériellement et de l'avoir définitivement détourné de l'influence de l'école silésienne : c'est grâce à lui que le poète s'orienta vers Anacréon et les lyriques latins, Horace, Ovide, Tibulle, Catulle dont nous lisons fréquemment les noms sous sa plume. De ceux-ci Ovide paraît avoir été un modèle particulièrement aimé ; et peut-être faut-il chercher dans cette fréquentation des poètes latins l'influence déterminante qui inclina Günther vers une composition claire et un style dépouillé. De plus en plus à partir de cette époque la forme des poèmes apparaît nette et comme clarifiée par un effort volontaire vers la simplicité. Ajoutons pourtant que les Anciens n'ont pu ici que confirmer une tendance naturelle de l'homme. De lui-même déjà Günther avait adopté le ton simple, sincère, voire familier qui est la grande qualité de ses Épîtres : les lyriques latins ont seulement précipité un progrès dans la voie même où il s'était spontanément engagé,

Mais si le génie de Günther reçut à Leipzig l'appoint d'une forte tradition lyrique, il trouva aussi un nouvel aliment à son lyrisme personnel. Dans les quelque trois ans qu'il vécut ici, il oublie un peu plus Léonore, — la première Léonore, devons-nous dire maintenant, l'amie de Schweidnitz — dont l'image s'efface en lui. Entraîné dans le tourbillon de la vie brillante à laquelle il prenait part chez son protecteur Mencke, grisé de ses succès de poète dans le monde, entouré de jeunes filles éprises de sa gloire naissante et qui ne demandaient qu'à s'enflammer pour ce cœur passionné, Günther va connaître à Leipzig de nouvelles amours et ne point hésiter à renier ses anciens engagements.

Et voici d'abord parmi ses nouvelles adorées celle qu'il chante sous le nom de Rosette, c'est-à-dire Anna Rosina Lange. Le poète avait rencontré dans la meilleure société de la ville cette jeune fille qui n'était point, comme on l'a cru longtemps, la fille du

« regierender Bürgermeister » de Leipzig, mais seulement une parente peut-être ou plutôt la petite-fille d'un juriste de la ville. Sans tarder, le poète s'enflamme et, feignant d'offrir à Rosine un cœur vierge, il lui adresse une déclaration d'amour qui est une trahison envers la fidèle Léonore :

Ich bin mit mancher umgegangen,
Die noch wohl liebenswürdig wär,
Bis jezo blieb ich ungefangen ;
Du, schönes Kind, kommst ungefehrt
Und rührst mich gleich zum ersten Male
Auch nur mit einem holden Strahle ¹.

Qu'importent maintenant les beaux jours de Schweidnitz? Günther ne songe plus qu'à attirer l'attention d'une jeune fille, aux mains de laquelle il voudrait abdiquer sa prétendue liberté et qui visiblement reste sourde à ses vœux. Comme son propre sentiment est assez superficiel, et que d'autre part il désire briller aux yeux de la belle qu'il voudrait conquérir, le poète écrit dans le genre à la mode, il fait œuvre de rhétorique et tombe une fois encore dans le mauvais goût d'une poésie acrostiche aux métaphores silésiennes :

Nach dem Hauche deiner Lippen
Geht der Sehnsucht schneller Kahn :
Ist die Lieb ein Meer voll Klippen,
Nimm nur mich zum Anker an ² !

L'un des premiers témoignages lyriques du nouvel amour que le poète a conçu pour Rosette est une série de cantates de 1718 dont le ton est fort élégiaque déjà et qui sont écrites dans le mode mineur. Mais cette humeur plaintive est-elle exactement l'expression des sentiments ressentis par Günther à cette époque? Il est assez difficile de le dire. Le poète semble pourtant avoir adopté ici un genre assez factice, voisin de l'anacréontisme. Comme dans cette dernière forme de lyrisme, les noms dont use Günther sont déguisés [Exemple : le titre d'une pièce : *Als Selimor Amarinden seine Liebe nicht entdecken durfte* ³] et le développement est passablement conventionnel : dans l'état de nature, dit le poète, les amants peuvent

1. I, 115, str. 5.

2. I, 114, str. 4.

3. I, 105.

se rejoindre sans peine; mais dans la vie de société interviennent des considérations de convenances et surtout de fortune qui ne laissent guère d'espoir à un amant pauvre :

O ungerechter Unterscheid,
Den Wahn und Geld im Lieben setzen !
Wie glücklich war noch jene Zeit,
Da jeder nur nach Wunsch gefreit !
Man wusste weniger von Schätzen,
Doch mehr von Treu und Zärtlichkeit¹.

Assurément Günther songe à son cas particulier et gémit sur son propre sort en proférant ces plaintes. Pourtant on peut toujours se demander dans quelle mesure il parle en son nom et s'il ne sacrifie pas à une mode littéraire. Feint ou sincère, le ton adopté est celui d'un homme auquel le bonheur se dérobe :

Da seht mich hier, den Armen, mich !
Die Seufzer wälzen sich,
Die Augen brennen unter Quellen ;
Von allen meinen Unglücksfällen
Ist keiner so gar elendsvoll,
Als dass ich sehn und meiden
Und doch noch leben soll².

Tel est le thème fondamental des poésies qu'a inspirées Anna Rosina Lange. Les motifs en sont peu variés et, semble-t-il, ne répondent pas à un sentiment très profond. Ces pièces sont proches de l'anacréontisme dont elles situent les modulations dans une atmosphère pastorale où la flûte et le rossignol jouent leur rôle traditionnel³. L'amant esseulé grave le nom de la cruelle dans l'écorce des hêtres⁴ ou se plaît à évoquer le rêve charmant d'une nuit d'amour, où l'aube seule a mis fin aux baisers⁵. Nulle part il n'y a trace dans cette dizaine de poèmes adressés à Rosette d'une passion vraie, nulle part on ne sent cette chaleur de sentiment qui distingue les rapports de Günther avec l'amie de Schweidnitz. Ce sont ici de charmantes poésies d'amour, on serait presque tenté de

1. I, 106, v. 35.

2. I, 107, v. 61 sqq.

3. I, 110, v. 12.

4. I, 108, v. 95.

5. I, 110, v. 12.

dire, un dernier exercice de poésie légère offerte à une jeune fille de laquelle il n'espérait rien dès l'abord et qu'il ne fréquente plus en avril 1718. Il n'y a donc là ni déception, ni tristesse, rien que le chant conventionnel d'une courte aventure sans lendemain. Le roman de Rosette n'a pas duré assez longtemps pour que Günther ait eu le loisir de se lamenter sur sa mauvaise étoile. Chez lui d'ordinaire prend place d'abord une période de vive exaltation, une manière d'excitation cérébrale que suit bientôt, dès que s'approche le bonheur souhaité, la lassitude et une sorte d'inappétence, d'insatisfaction qui prélude à la période des plaintes. Ici rien ne s'offre à lui qui ressemble à un commencement de réalisation de ses espérances. Rosette paraît bien être restée parfaitement indifférente à la flamme de Günther, comme le suggère la pièce qui commence par ces mots : *Bistu gar nicht zu gewinnen*¹. Si les poésies qu'il lui dédie contiennent des prières anxieuses et pressantes où il supplie Rosilis de ne point fermer plus longtemps son cœur à l'amour, elles n'expriment ni une attente inquiète, ni un espoir ardent qui constituent d'habitude le premier stade des aventures sentimentales de Günther. Et avec Rosette ce premier stade n'a pas été dépassé.

Et le cycle des amours va recommencer, nuancé seulement des variantes nécessaires pour que la série des aventures ne se répète pas uniformément. Par une étrange coïncidence une autre Flavie, une nouvelle Léonore seront les héroïnes des amours du poète à Leipzig.

La première de ces amoureuses doit, en raison même de l'identité de nom, être soigneusement distinguée de la chaste amie de jeunesse que le poète connut à Ruschkowitz et à Schweidnitz. A la différence de Johanna von Kotulinski, cette Flavie de Leipzig était — si elle a réellement vécu — une fille de mœurs légères, à laquelle Günther eut tort de se fier. Il la connut dans l'hiver 1718-1719 et n'ignora pas longtemps les trahisons de l'infidèle dont il fit le thème de ses chansons. L'expérience vécue coïncide ici avec un thème traditionnel, fréquemment traité chez Hofmannswaldau et ses imitateurs et que Günther reprend tout naturellement en ses poèmes. Mais il est caractéristique que ce motif attire tant Günther. De toute évidence il le développe avec complaisance, il éprouve une

1. I, 122.

sorte de délectation à se représenter non seulement abandonné, mais joué, bafoué. Le temps n'est pas loin où il puisera une amère volupté dans la trahison et s'enivrera de « süsse Wehmut », « zärtlicher Schmerz », « köstlicher Verlust ». Mais ce suprême raffinement n'est pas encore le sien. Pour l'instant il conte sa mésaventure en une pièce qui présente une singulière ressemblance avec une poésie d'Amaranthes-Corvinus intitulée *Als er des Abends umsonst im Garten auf sie warten musste*¹. La situation générale et les détails sont semblables. Mais quelle différence dans l'art de l'évocation ! Chez Amaranthes la scène est platement décrite dans l'ordre chronologique. Günther au contraire rapporte l'événement à travers l'impatience de l'amoureux, laquelle est seule exprimée. Nous le voyons au rendez-vous, attendant anxieusement sa belle qui ne viendra pas, accueillant lentement le doute qui s'élève en lui, puis le réfutant. Pourquoi l'absence de Flavia serait-elle nécessairement un signe de duplicité ? N'a-t-elle pas pu être retardée ? Sa mère ne l'a-t-elle pas empêchée de venir ? Mais bientôt le doute s'enracine en lui, prend corps et triomphe. C'est trop peu dire encore. Les soupçons du poète reçoivent des faits une éclatante confirmation : par la fenêtre ouverte il aperçoit sa belle dans les bras d'un rival².

Sa première réaction est une pensée de vengeance³. Mais à quoi bon ? Bientôt il en viendra à une plus saine appréciation des choses et reconnaîtra qu'une telle intention ne doit point avoir place dans l'ordre du sentiment⁴. Si Flavie avait inspiré au poète un amour profond et sincère, il aurait sans doute éprouvé de sa trahison une cruelle souffrance. Mais au lieu de gémir sur son infortune, Günther dégage de l'aventure une leçon de tactique amoureuse. Certes il ne confiera plus son cœur qu'à une femme qui en soit digne :

So weit kann ich mich vermessen,
Dass mich wohl kein Kind berückt,
Dessen Anmut und Caressen
Nicht der Tugend Wohlstand schmückt⁵.

Mais à côté de l'amour qui met le cœur en jeu, il y a le « flüchtiges

1. Cf. *Proben der Poesie*, 1710 (Frankfurt und Leipzig), p. 6 sqq.

2. I, 128.

3. I, 128, v. 42.

4. I, 132, v. 39.

5. I, 130, v. 41 sqq.

Lieben » qui n'intéresse que le corps ; un feu couve dans les veines, qui risque d'embraser la chair ; et celle-ci a de moindres exigences que le cœur. Le poète ne blasphème pas l'amour et la fidélité ; mais il n'oublie pas que le changement est la loi de la nature :

Wir sind doch nicht alle vor eine geboren
Und haben nicht alle solch Fleisch und solch Bein,
Der Ersten, der Besten beständig zu sein.
Der Lobspruch der Treue verführt nur die Toren ;
Was schadet's der Liebsten, die unser begehrt,
Wenn man gleich zuweilen den Nebenweg fährt¹ ?

Et les serments ? dira-t-on. Eux aussi deviennent caducs par la loi de nature :

Ich schwöre verbindlich, bis dass ich's genossen ;
Und bin ich dann fertig, so schwenk ich den Hut
Und gehe zur andern, die eben das tut².

Ainsi le poète butinera l'amour auprès de toutes les femmes et endormira dans le tourbillon des sens les aspirations plus nobles du cœur.

Pourtant une maîtresse devait le retenir encore, auprès de laquelle il allait vivre un roman d'amour tourmenté : ce fut la seconde Léonore et l'aventure du printemps et de l'été 1749. Etrange destin en vérité pour un poète que d'avoir, parmi tant de femmes aimées, concentré son amour sur deux êtres de même nom, différents sans doute de tempérament et de caractère, mais qui par l'homonymie devaient réagir l'un sur l'autre dans le cœur du poète. Il a peut-être aimé également deux Léonore qui ne méritaient pas également son amour. Il les a chantées toutes deux tantôt sous leur véritable prénom, tantôt sous des noms d'emprunt comme c'était la mode du temps, et de là est née pour la critique moderne une tâche difficile : car, en raison de l'absence de détails biographiques on n'a pas toujours su à laquelle des deux femmes il convenait d'attribuer tel ou tel poème. Günther lui-même semble avoir oublié parfois la distinction qu'il établissait d'ordinaire entre Lenchen (= Léonore de Schweidnitz) et Lorchen (= Léonore de Leipzig)³.

1. I, 131, str. 2.

2. I, 132, v. 40-42.

3. Avant de s'être donnée à lui en juin 1749 sur la foi des fiançailles, la maîtresse de Leipzig n'est jamais appelée Léonore dans les poésies, mais est chantée sous divers pseudonymes.

Il est cependant possible de reconstituer les étapes de la liaison avec cette dernière. C'est au printemps 1719 que le poète fait la connaissance de Léonore qui était alors fiancée et avait déjà perdu sa bonne réputation. Günther assiège la belle sans tarder, mais ses tentatives auprès d'elle paraissent n'avoir eu au début qu'un médiocre succès. Léonore ne cède pas à ses prières et se dérobe à ses sollicitations, sans toutefois décourager absolument les entreprises du poète ; elle veut évidemment prolonger aussi longtemps que possible une situation équivoque dont elle seule peut tirer profit, et dans ce but elle se montre passablement coquette envers Günther, qui naturellement prend feu tout aussitôt. C'est d'abord à l'ami Pfeiffer qu'il confesse son nouvel amour (avril 1719), dans une épître en vers toute pleine de la pensée de Léonore. Il a reçu, dit-il, le message de l'Amour à l'heure où « l'hirondelle apporte le printemps » et il en éprouve un rajeunissement de tout son être métamorphosé jusque dans son aspect vestimentaire et dans ses projets littéraires. Quelque chose comme une grande bonté, une vertu lénifiante, une paisible douceur s'est introduit dans son cœur à la faveur de cet amour :

Ich kriege frommen Fleiss, das Hohe Lied zu suchen,
Die Andacht treibet mich in Kirch und Heiligtum,
Mein Herz wird mild und gut, ich hasse Trunk und Fluchen
Und kehre von der Bahn der wilden Spötter um.
Die Ehrsucht trieb mich vor, den Siegern nachzusingen,
Jetzt aber denk ich nur : Bleibt, Helden, wo ihr wollt!
Carl, Tugend und Eugen, erlaubt mir umzuspringen :
Die Mägdgen rauben mir, was ihr bekommen sollt ¹.

Ce renouveau du cœur s'épanche en poèmes que lui inspire l'amour de « Lesbia » :

Die faule Poesie bekommt jetzt neuen Zunder,
Die Reime laufen mir zu Paaren in den Kiel ;
Und dies macht Lesbia....
Hier quillt der Musenbach, der Geist und Feuer bringt.
Und dies erfahr ich erst seit jener Abendstunde,
In der sie mich mit Lob und Arm und Scherz umringt ².

Puis Léonore tombe malade et donne à Günther les plus vives

1. III, 67, v. 65 sqq.

2. III, 68, v. 85 sqq.

alarmes. Les soins amoureux du poète, fort de ses connaissances médicales (!) réussissent à rendre la santé à la jeune fille qui, touchée de sa sollicitude et de son dévouement, consent à se fiancer à lui. Mais sa famille, sa belle-mère surtout, était sur ce point d'un autre avis; elle semble avoir vu d'un mauvais œil les rapports de Léonore et de Günther, et sans doute Léonore dut-elle essuyer les reproches et des siens et du premier fiancé provisoirement évincé, si bien que les deux jeunes gens ne peuvent plus se rencontrer que dans la chambre de l'ami Pfeiffer¹ ou au cimetière, près du tombeau où reposaient les parents de Léonore. Leurs rendez-vous nocturnes en ce funèbre lieu², l'obligation où ils étaient de cacher leur liaison, les soins que Günther, en tant que médecin, prodigua à Léonore ne pouvaient qu'attiser le feu qui couvait chez les deux jeunes gens et inclinèrent finalement Léonore à céder aux instances du poète : celui-ci célèbre le 26 juin comme un jour de victoire où il a renversé les dernières résistances et pleinement conquis les faveurs de sa belle. La rançon en sera une surveillance plus sévère exercée autour de Léonore; mais il n'importe. Stimulé par sa victoire, prélude d'un prochain mariage, Günther se rend à Dresde afin d'y solliciter un poste de poète de Cour et pendant sept semaines les amants ne vont plus se revoir. Vers le 17 août seulement Günther, après l'échec de sa présentation à la Cour de Dresde, revient à Leipzig, revoit brièvement Léonore au cimetière et sur les instances de celle-ci se rend de nouveau à Dresde pour faire une seconde tentative auprès du prince électeur de Saxe. En route, il écrit de Bora, le 22 août 1719, un billet en vers à Léonore où palpite encore le souvenir de récents rendez-vous amoureux et par lequel il charge le vent de porter à Leipzig « des milliers d'ardents baisers³ » en assurant son amie qu'il va une fois encore tenter fortune auprès de la Cour. Mais pendant ce temps Léonore, cédant sans doute aux représentations acerbes de sa famille, finit par perdre foi en Günther et renonce au poète pour revenir à son premier fiancé⁴. A peine arrivé à Dresde, Günther reçoit la funeste nouvelle de la

1. Cf. I, 161, v. 35 : Gedenk an Pfeifers Schlafgemach
Und zehle dort die Wollust nach.

2. Ce cimetière était le Paulinuskirchhof selon Enders (*Zeitfolge*, p. 121 et 131) et le Johanniskirchhof selon Heyer et Hoffmann (*Günthers Leben*, p. 59).

3. I, 160, v. 24.

4. Cf. Enders : *Zeitfolge*, p. 129-130.

rupture des fiançailles et compose alors la longue épître *An die ungetreue Leonore*¹ suivie bientôt d'autres plaintes ou imprécations dans lesquelles il traitera l'infidèle de « falsche, Sirene, Dalila² ».

Tel est, sobrement tracé, le schéma des relations qui unirent Günther et celle que nous continuerons d'appeler la Léonore de Leipzig, tant sa personnalité est difficile à identifier. Quelle était en effet cette femme au caractère ambigu, ce « verchämtes Kind » aux chastes mœurs, rougissante et timide³, qui pourtant acceptait du poète les rudes gaillardises d'un quatrain licencieux⁴? Une orpheline, sans doute bien élevée, mais que Günther traitait en courtisane et devant laquelle il ne pouvait contenir son désir impatient attisé par la légèreté et la transparence des fines robes d'été⁵. On ne peut pas ne pas noter dès le début de cette liaison l'allure équivoque et de leurs rapports et des vers du poète. Nous ne méconnaissions pas qu'à cette époque plus qu'à toute autre il est très licite de forcer le ton en poésie et que nous devons par conséquent nous garder de prendre trop rigoureusement à la lettre les brûlantes expressions que l'amour inspire au poète. Pourtant il n'échappera à personne que des vers comme ceux-ci dépassent la sensualité conventionnelle du temps :

Die Schätze deiner keuschen Zucht
Und der noch unberührten Brüste
Sind wahrlich eine seltne Frucht,
Nach der ich innerlich gelüste.
Erschrick nicht vor der schnellen Hand
Und lass sie in dem Busen spielen ;
Ich führe dich in einen Stand,
Des Lebens Kern und Mark zu fühlen⁶.

D'emblée Günther propose à Léonore une leçon d'amour dans un parc, « dans la solitude encadrée de verdure » et la rassure quant à l'objet de l'enseignement :

Ich werde dich nichts Böses lehren ;
Du kennst das süsse Spiel noch nicht⁷.

1. I, 162.

2. I, 172 et II, 58.

3. I, 138, v. 1, 9, 25.

4. I, 137.

5. Cf. Enders. *Zeitfolge*, p. 128.

6. I, 138, str. 2.

7. I, 138, v. 26.

Il lui dépeint le trouble délicieux qu'elle doit ressentir, l'appel du plaisir, la révélation de son être par l'amour. Par un raisonnement spécieux qui doit emporter l'adhésion de l'aimée, il lui démontre qu'elle aurait tort de se dérober à la loi universelle de l'amour. C'est vraiment un singulier *Aufklärer* qui parle en ces termes :

Vermeid des Aberglaubens Netze,
Von welchen die Vernunft nichts weiss,
Es ist ein blosses Weltgesetz...

Beschau die Werke der Natur,
Betrachte Bäume, Feld und Tiere
Und lerne, wie der Liebe Spur
Dich überall zum Scherzen führe!
Wodurch sind ich und du denn da?
Zu was bist du nebst mir geboren?
Der, so die Welt im Wesen sah,
Hat uns zum Lieben auserkoren ¹.

Sans doute Günther loue en Léonore diverses qualités intellectuelles ou morales, mais il semble attacher plus de prix encore à la beauté de son corps qu'il lui recommande de ménager et de soigner dès qu'elle est souffrante ; si le médecin qui sommeille en Günther s'intéresse au moral comme au physique, il préfère visiblement le corps à l'âme ². Quand Léonore tombe malade, c'est pour l'apprenti en médecine l'occasion de l'entourer de soins dévoués et pour le poète le prétexte d'une transposition en allemand d'un poème latin du Hollandais Cornelis Boy (deuxième tiers du xvii^e siècle), dans lequel une jeune fille atteinte de la peste est miraculeusement guérie par la puissance de l'amour ³.

L'amour, tel est le dictame dont le poète use sans cesse. Grâce à lui, Léonore baigne dans une atmosphère lourde de désirs auxquels elle oppose de moins en moins de résistance. C'est ainsi qu'il advint un jour qu'elle se laissa attendrir, événement mémorable que Günther célèbre dans la pièce intitulée *Als Leonore sich endlich zum Lieben bewegen liess* (26 juin 1719) ⁴. Le poète qui se flatte d'être déjà célèbre y fait entendre un long cri de joie d'autant plus ardente

1. I, 139, v. 42 sqq.

2. I, 141, v. 33.

3. Cf. I, 142 la pièce intitulée *Die Pest ergriff den Leib der schönen Flavia*.

4. I, 143.

qu'il a dû longtemps se taire, d'autant plus reconnaissante que Léonore lui fait de plus grands sacrifices. En effet, dit-elle,

Bedenke nur, wie viel ich wage
Und was ich deinetwegen tu ¹!

Pour lui elle a renoncé à un premier amour et délaissé un fiancé (qu'elle épousera d'ailleurs ultérieurement); pour lui elle risque d'être la fable du monde et de perdre à jamais sa réputation; et c'est pour lui encore qu'elle allie l'amour et la mort en ces rendez-vous funèbres où les deux amants échangent des serments sur les dalles du caveau où les parents de Léonore dorment leur dernier sommeil. Toute autre retraite n'est pas sûre et partout ailleurs ils courent le danger d'être épiés.

... So müssen uns, mein Leben ²,
Die Gräber Sicherheit, die Toten Zuflucht geben;
Sonst ist kein Ort vor uns so heimlich und versteckt,
An dem die Tadelsucht nicht unsern Scherz entdeckt.
Der Kirchhof nimmt uns ein und stillt mein heiss Verlangen.

Comme trois ans plus tôt, Günther aime pour l'éternité et promet à sa belle une fidélité qui ne se démentira point; il sèche les larmes de l'esseulée, lui jure qu'il ne vit que pour elle et prononce ce serment :

Du bist mein einziges Ergözen,
Ich bin nechst Gott dein Schutz und Schild;
Und wie der Wert von allen Schätzen
Mir gegen dein Verdienst nicht gilt,
So soltu auch nach langen Jahren
Die Dauer meiner Lieb erfahren ³.

Voici Günther une fois de plus au sommet de l'extase, en proie à une violente passion. Il ne néglige pas, disions-nous, l'aspect physique de son amie; il l'a souvent observée dans sa réalité charnelle et a tracé d'elle dans ses vers un portrait précis et nuancé, s'opposant par là à certains de ses successeurs comme le jeune Schiller qui a chanté une Laura toute désincarnée et à ses devanciers qui sous des noms divers célébraient toujours la même femme conven-

1. I, 143, v. 19.

2. I, 156, v. 73.

3. I, 145, v. 67.

tionnelle au corsage rebondi¹, aux lèvres de corail, aux grands yeux de feu, où brillait une flamme de sensualité. Léonore de Leipzig vit au contraire devant nous et nous est assez bien connue par les poèmes de son adorateur. S'il use encore des froides expressions et des plates banalités qu'il trouve dans l'arsenal littéraire légué par le xvii^e siècle (par exemple « ein holder Strahl von Amarindens Mienen », « deiner holden Augen Strahl », « du bist die Fürstin unsrer Schönen »), il sait peindre par des procédés plus expressifs et présenter sous divers jours son amie, grande et svelte, brune et sans doute plus âgée que lui, intelligente et cultivée.

Mais l'amour ne pouvait longtemps se maintenir chez Günther dans les régions éthérées du bonheur tranquille ; très tôt la sérénité faisait place au soupçon, à l'inquiétude, fussent-ils même non fondés. Comme quatre ans auparavant, cet amour heureux allait être traversé de brouilles, avant d'avoir connu longue durée. Comme précédemment aussi, lorsque le poète a obtenu l'aveu, la promesse de la femme aimée, déjà sa passion se lasse et les différends, les fâcheries surviennent dont certains titres de pièces portent la trace : *Als ihn Amarillis nicht hören wollte* ; *Als sie ihn der Falschheit beschuldigte und daher brechen wollte*². Peut-être a-t-il commis quelque incartade encore, quelque geste malheureux d'amour irréfléchi qui ont excité la colère de Léonore³ ; il s'en excuse alors et prie l'aimée d'accepter son repentir :

Erwege meine Reu, schau meine Tränen an
Und glaube, dass kein Mensch so ernstlich weinen kann,
Wenn er wie Petrus gleich auch Gott verleugnet hätte⁴.

Mais elle s'obstine à le boudier ; en échange le poète a d'amers griefs et bientôt il accuse. Il accuse d'abord les femmes en général — stade préliminaire avant de passer à l'attaque personnelle — de fourberie et de dissimulation. Il formule ses reproches avec l'assurance d'un homme dont l'expérience amoureuse est multiple, qui sait l'astuce déployée par la femme pour stimuler le désir de son partenaire et connaît au reste les feintes par lesquelles elle ne se dérobe que pour

1. Günther vante aussi « die gefüllten Brüste », I, 109, v. 4.

2. I, 150 et 151.

3. I, 148.

4. I, 148, v. 28.

être mieux conquise¹. Et voici tout aussitôt les griefs directement exprimés : Amarillis, dit-il, est changeante comme l'eau qui passe, comme les vagues qui battent le rivage :

Ja, sie ändern Lauf und Ort,
Und du änderst Herz und Wort².

Il ne comprend pas que Léonore a mis tout son espoir en lui, à la condition que leur commun avenir fût assuré. Or les démarches entreprises auprès de la cour de Dresde ont abouti à un échec. L'entourage de l'orpheline lui a représenté que ce serait folie de river son sort à celui d'un poète aussi malchanceux. Dès lors elle se dérobe pour des raisons trop humaines, elle témoigne à Günther de la froideur et finalement cesse de le voir et de lui écrire. Et lui, avec un instinct très sûr, pressent l'abandon et dresse le bilan de l'aventure. A son estimation, ses propres fautes sont vénielles, mais l'inconstance qu'il soupçonne chez la bien-aimée lui paraît impardonnable. Tel est le thème que développe la longue épître qu'il adresse *An die ungetreue Leonore*.

Il goûte une douloureuse volupté à se représenter toute l'étendue de la trahison et à en prévoir les conséquences :

Mich deucht, ich höre schon die neuen Hochzeitlieder,
Ja, ja, ich höre schon der Hoffnung Leichenklang ;
Die Angst durchwandert mir das Mark der starken Glieder,
Um die sie kurz vorher die falschen Armen schlang³.

Puis viennent l'accusation et les reproches amers. Le poète qui est en amour « d'une sincérité sans mélange » et recherchait l'âme sœur (« ein Kind von frommer Art und gleicher Treu ») a été bafoué par Léonore :

Wie magstu solchen Scherz mit Eid und Schwüren treiben,
Und warum hastu so und noch an mir getan ?

An mir, an dessen Gunst dein irdisch Heil gehangen
Und der um dich sogar ein Spott der Missgunst hiess,
An mir, durch welchen du so vieler Not entgangen,
An mir, der fast vor dich sein Auge nehmen liess⁴,

1. I, 146.

2. I, 151, v. 15.

3. I, 162, v. 5 sqq.

4. *Id.*, v. 27 sqq.

Elle ne s'est rien rappelé de tout ce qu'il a fait pour elle; elle ne s'est pas souvenue davantage du serment qu'elle avait prononcé sur la tombe de ses parents. Elle a oublié qu'elle lui devait tout : le rétablissement d'une réputation compromise aux yeux de la moitié de la ville, la guérison d'une maladie pour laquelle il a passé tant de nuits en prières et le don d'un amour qui ne se laissa pas rebuter. Si tant d'efforts sont demeurés sans effet, mieux eût valu que Léonore n'échappât point à son destin :

Ach, soltste deine Brunst so aus dem Gleise treten,
 Ach, warum hab ich dich dem Tode nicht gegönnt?
 Mir wärestu getreu, dir ohne Schuld gestorben¹...

Peut-être est-il cependant possible encore de remédier à tant de maux. Le mariage, dont Günther dépeint les joies à Léonore, pourrait assurer le bonheur de tous deux. Si au contraire elle persiste dans son infidélité et porte ainsi le coup de grâce au dernier espoir du poète, elle assumera la responsabilité de sa mort. Qu'elle en soit punie alors par celui-là même qu'elle lui aura préféré et qui deviendra son « bourreau² ». Mais...

Mais si dans l'excès de son malheur elle était prête à se repentir, elle trouverait toujours le cœur du poète enclin à la pitié et au pardon et disposé à l'accueillir. C'est sur cette exhortation au repentir et cette promesse de pardon, sur cette prière pour la décider à revenir à lui, ou mieux de lui rester, que s'achève cet important poème :

Ist's möglich, liebstes Kind, so kehre doch zurück,
 Ich will dir gern verzeihn und noch vertrauter leben;
 Ach, wende dich nur um, hier ist der alte Blick.

Der Himmel sieht sich Lust, sobald wir uns vertragen,
 Ich selbst berede mich, du habest nichts getan.
 Bleib, Leonore, bleib³!

Hélas ! l'appel de Günther ne sera pas entendu et Léonore gardera un cœur rebelle. C'est en vain qu'il lui rappellera et la qualité de l'amour qu'il lui offrirait⁴ et les joies que réserve l'union, l'harmonie

1. I, 164, v. 67.

2. I, 165, v. 94.

3. I, 166, v. 122 sqq.

4. I, 173, v. 39-40.

de deux cœurs. Malgré son éloquence et son accent de sincérité il ne convaincra pas l'infidèle. Une profonde et douloureuse nostalgie se fait pourtant jour dans ces vers où le poète essaie d'enclore un peu du bonheur qui le fuit et qui est à ses yeux la somme de la vie et de l'amour :

Die Eintracht zwo vertrauter Herzen
Macht aus der Welt ein Himmelreich,
Ihr reiner Kuss verbeisst den Schmerzen,
Ihr Auge kommt der Sonne gleich,
Die Wolk und Regen um sich sieht
Und doch davon nichts in sich zieht¹.

Vers la même époque, hanté par la paix inaccessible du foyer fondé sur l'amour, il donnera ailleurs cette belle définition du mariage :

Zwo Seelen haben einen Wunsch, ein Herz, ein Denken, ein Verlangen ;
Sie sind zwo Saiten einer Laute, die Lust und Neigung gleich gestimmt ;
Ihr Feuer zärtlicher Gemüter, das ohne Rauch und Ende glimmt,
Verblendet stets den scheelen Neid²...

Mais ni la dignité dans la souffrance, ni la sérénité conciliante ne sont de longue durée. Plus Günther réfléchit à son malheur, plus il pense que toute la responsabilité en incombe à la seule Léonore. Il n'a plus le sentiment d'avoir péché en rien ni d'avoir eu des torts. Et comme il est déjà advenu en des circonstances analogues, il adopte l'attitude du misogyne incompris. Il laisse au temps le soin de le venger comme il convient de l'infidèle qu'il souhaite de voir dépouillée de tout ce qui fait présentement sa beauté³. En sa liberté reconquise il raille l'amour, cette folie, brûle les lettres de sa belle et maudit ses baisers :

Ich habe genug.
Lust, Flammen und Küsse
Sind giftig und süsse
Und machen nicht klug.
Komm, seelige Freiheit und dämpfe den Brand,
Der meinem Gemüte die Weisheit entwand.

1. I, 173, v. 43 sqq.

2. IV, 249, v. 346 sqq.

3. I, 174, v. 67 sqq.

Was hab ich getan!
 Jetzt seh ich die Triebe
 Der törichten Liébe
 Vernünftiger an;
 Ich breche die Fessel, ich löse mein Herz
 Und hasse mit Vorsatz den zärtlichen Schmerz...

Geh, Schönheit, und fleuch!
 Die artigsten Blicke
 Sind schmerzliche Stricke;
 Ich merke den Streich.
 Es lodern die Briefe, der Ring bricht entzwei
 Und zeigt meiner Schönen: Nun leb ich recht frei.

Nun leb ich recht frei
 Und schwöre von Herzen,
 Dass Küssen und Scherzen
 Ein Narrenspiel sei;
 Denn wer sich verliebet, der ist wohl nicht klug.
 Geh, falsche Syrene, ich habe genug¹!

S'il s'étonne d'abord de la facilité avec laquelle il a rompu tout lien avec Léonore, il tire de cette libération une joie non dissimulée que le sentiment même de sa solitude ne diminue pas. Comme la « noble liberté » lui paraît belle et précieuse après sa déception amoureuse! Avec quel empressement peut-être excessif il brûle tout ce qu'il a adoré!

Warme Griffe, sanfte Bisse,
 Augen, Busen, Schoos und Küsse
 Sind mir ein verhasster Scherz².

Il est certes complètement dégrisé maintenant et passablement désenchanté; mais toute trace de dépit amoureux n'a pas disparu de son cœur lorsqu'il chasse loin de lui la « Dalila », « la créature toute de duplicité » et qu'il savoure lentement une vengeance anticipée en se représentant Léonore malheureuse en ménage. Avec un véritable raffinement de cruauté il écrit ces vers inhumains, tant la moindre pitié, le moindre ménagement en sont absents :

Konnt ich dir vordem nicht taugen,
 Seh auch ich dich jetzt verächtlich an
 Und mit eben falschen Augen,
 Als du jener Zeit getan.

1. I, 171. *Die verworfene Liebe*.

2. I, 169, v. 28.

Mein Verlangen war dein Scherz,
 Mein Vergnügen ist dein Schmerz ;
 Deiner Tränen Flut
 Löscht die erste Glut
 Und erquickt mein lechzend Herz.

Hastu doch dein Teil erwehlet,
 Küsse, was mich dich nicht küssen liess ;
 Diese Hölle, so dich quälet,
 Ist vorwahr mein Paradies.
 Deines Ehstands Trauerspiel
 Zeiget meiner Wünsche Ziel ;
 Wirstu jetzt verlacht
 Und in Angst gebracht,
 Denke, wie es mir gefiel.

Spare nur die späten Tränen,
 Leide, bitte, schwöre, geh und fleuch ;
 Deiner Wehmut nasses Sehnen
 Macht mein Herze nicht mehr weich¹...

Dans ce farouche accès de dépit et de misanthropie, ce n'est pas seulement l'aimée qu'il fuit et maudit, mais aussi le monde entier qui n'est que fausseté, médisance, méchanceté et qui ne sait pas comprendre les natures franches et simples :

Glaubt man nicht geschminkten Lügen,
 Heisst es Einfalt oder Stolz ;
 Kann man nicht galant betriegen,
 Nennt man uns ein grobes Holz.
 Sucht man ein vertrauliches Herze,
 So erfährt man sich zum Schmerze,
 Dass der Kuss Verrätereï
 Und die Freundschaft Arglist sei².

Le poète ne trouve de remède à son pessimisme que dans la solitude et auprès de Dieu dont la paternelle bonté reconforte les cœurs qui se tournent vers lui. Ainsi retranché du reste du monde, Günther perce mieux encore les vices de la société humaine et les dénonce sans fard. A cette dépravation il oppose le sentiment de paix intérieure qu'il découvre au fond de lui-même, cette « Selbstzufriedenheit » qui sait tirer du cours des choses une leçon de haute sagesse

1. I, 175. *Als sie nachgehends übel geheiratet.*

2. II, 180, v. 25 sqq.

et qui doit à l'avenir préserver le poète de graves mécomptes. Cette vertu lui enseigne à puiser en son for intérieur le bonheur que les circonstances lui refusent et à estimer à son juste prix le précieux commerce des muses qui n'ont jamais abandonné notre misanthrope moralisateur. Ne se sont-elles pas toujours penchées sur lui en douces consolatrices ?

Ihr habt mich von Geburt umfassen,
Gesäugt, geführt, geschützt, ernährt
Und, wenn mir Freund und Trost entgangen,
Dem Herzen allen Gram verwehrt¹.

Elles seules ne trompent pas. Peu importe donc que le poète soit entouré d'envieux et de méchants ; il n'écouterà que la voix mélodieuse des filles de Pieros, garantes de sa gloire future. Car dans le naufrage de ses plus chères espérances et la perte de ses illusions, il garde la foi en son étoile de poète et trouve, pour exprimer son sentiment, ces vers harmonieux :

Mein Name dringt durch Sturm und Wetter
Der Ewigkeit ins Heiligtum.
Ihr mögt mich rühmen oder tadeln,
Es gilt mir beides einerlei ;
Wen wahre Lieb und Weisheit adeln,
Der ist allein vom Sterben frei².

Sa feinte veut nous persuader qu'il a trouvé dans la poésie l'oubli de tous ses maux et qu'un idéal platonique le console des déceptions de la chair.

Mais en réalité — et la deuxième strophe de l'ode du 10 août 1719 le prouve — Günther est amer et sourdement irrité. Il a essuyé un échec en briguant la place de *Hofpoet* et en est fort aigri ; il est soupçonneux et croit sentir dans l'ombre une conspiration de la malignité générale contre lui. C'est là un nouvel aspect du tempérament de Günther et qui le rapproche de Werther : il a l'obscur conscience de son manque d'énergie, de son incapacité à surmonter les médiocres obstacles de la vie. En outre il est hanté d'idées funèbres et déjà très malade. De quelle maladie s'agissait-il au juste ? Probablement de tuberculose, car il nous parle en ses dernières

1. II, 57, v. 5 sqq.

2. II, 57, v. 27 sqq.

années de « *schleichendes Fieber* », à moins que ce ne fût un épuisement général consécutif à une vie assez dissipée. Quoi qu'il en soit des origines de ce mal dont il commence à ressentir les atteintes, il est mécontent non seulement de lui-même, mais des autres hommes, et cette sourde irritation inspire toute une partie de son lyrisme.

Ainsi s'achève dans la mélancolie et le pessimisme le roman de Leipzig. Le nom de son héroïne ne reparaitra plus que de loin en loin dans l'œuvre ultérieure de Günther et sous une forme décantée, épurée. Par l'action apaisante du temps, il citera Léonore de Leipzig moins pour la maudire que pour lui pardonner. Car dans l'intervalle, l'espérance a lui de nouveau dans le cœur désespéré de Günther.

* .

On se rappelle avec quelle allégresse le poète avait salué la liberté reconquise lorsqu'il vit son amie mariée; il pensait alors avoir le courage de « dire bonsoir à l'amour¹ » et voulait se réjouir d'avoir échappé aux « doux liens » du servage. Mais il rétracte vite cet aveu imprudent échappé à son cœur :

...wisse, dass ein Mensch bei allen Unglücksplagen
Durch wahre Lieb allein den Gram versüssen muss.

Pressentait-il l'avenir lorsqu'il ajoutait encore :

Wer weiss wie bald dich noch was Artigers vergnügt²?

En tout cas le poète ne tarde pas à constater que dans son désarroi ses pensées se tournent spontanément, naturellement, vers son premier amour de Schweidnitz, vers Éléonore Jachmann. Un étrange sentiment au charme composite, dans lequel un espoir d'avenir se mêle au goût des baisers du passé, commence à se réveiller en lui, si fort, si impérieux que Günther reprend en imagination la route de Schweidnitz pour rejoindre celle qu'il a tant aimée et tant meurtrie. Son souvenir le hante quand il fait un retour sur lui-même; et avec une candeur naïve et une incon-

1. I, 167, v. 12.

2. I, 167, v. 15 à 18.

science ingénue il va offrir à la douce Léonore un cœur qu'il croit neuf encore.

Les poésies d'août et septembre 1719 sont de plus en plus remplies du nom, de la pensée, de l'invisible présence de Magdalene Éléonore Jachmann, l'amie de Schweidnitz. On assiste à un véritable renouveau des plus tendres sentiments du cœur, à un printemps ensoleillé qui en l'automne de cette année ranime une affection qui sommeillait. Le poète a tant souffert de la trahison des femmes, qu'il fait de son premier amour l'image même de la fidélité en laquelle il puise un réconfort :

Ja, ja, ich fühle schon die Rückkunft erster Triebe,
Mein Blut erinnert sich der damals reinen Treu,
Es wallt und jauchzt vor Lust und wehlt die alte Liebe,
Damit sie dermaleins des Ehstands Himmel sei.
Was denkst du dir, mein Herz? O gib dir selbst Gehör :
Du suchst Lenchens Gunst, sie liebt dich ja nicht mehr¹.

L'évocation du passé le remplit d'aise et c'est avec délices qu'il souhaite le retour de cet heureux temps :

Kommt, tröstet mich, ihr alten Tage,
Und lasst euch einmal wiedersehn,
Sonst muss ich bei so scharfer Plage
Den Tod um Hülff und Rettung flehn².

Il oppose l'une à l'autre ces deux femmes qui se sont partagé son cœur : Lenchen, c'est-à-dire Léonore Jachmann et « die harte Schöne », l'amie de Leipzig :

Wie, wenn ich Leonoren hasste?
Wie, wenn ich dich, mein erstes Licht,
Mit neuer Reu und Huld umfasste?
Ach, alte Liebe rostet nicht³.

Mais suffira-t-il au poète de témoigner du repentir pour se faire pardonner? Il l'espère. Et en attendant de revoir l'aimée, Günther revit le bonheur de jadis, évoque leurs jeux amoureux et la cueillette des « fruits défendus », les chansons inspirées d'elle, les pro-

1. I, 167, v. 25 sqq. Sans justifier son classement, M. Krämer range cette ode à Lenchen parmi les poésies adressées à Léonore de Leipzig.

2. I, 179.

3. I, 183, v. 33.

menades le long de la Weistritz. Il veut croire que Léonore éprouve à cette même heure la même nostalgie de mettre un terme à une séparation de quatre années qu'effacerait définitivement une union légitime; car il semble bien, en faisant retour à l'amie de Schweidnitz, songer au mariage que leur commune pauvreté, dit-il, ne doit pas ajourner. Le cœur gonflé d'allégresse et d'espoir, il prend congé de la Saxe :

Auf, Musen, auf und sucht die lang entrissne Flöte,
Die uns in Schweidnitz einst den Abend kurz gemacht!
Ihr habt mit mir geweint, ihr sollt auch mit mir singen
Und Lenchens Gegenwart mit Treu und Lust umringen¹.

Il retourne en Silésie où il arrive en proie à une attente inquiète :

Ich komm und zitter schon vor Unruh und Verlangen,
Dich, längst erwehltes Herz, von neuem zu umfassen,
Und werde durch ein Bild schon in Gedanken warm².

Il éprouve en rentrant à Striegau (fin septembre 1719) la même joie qu'Ulysse lors de son retour à Ithaque³, et sans perdre de temps, il accourt à Schweidnitz; l'espérance chante dans ses vers, il va retrouver l'amie fidèle, obtenir son pardon, former avec Léonore réconciliée des projets d'avenir... Hélas! Léonore n'est plus là, et ces lieux que la présence de l'aimée n'anime et ne pare plus, semblent tristes au poète⁴. Mais dès qu'il l'a retrouvée, toujours fidèle et aimante (décembre 1719), quelle explosion de passion débordante, d'amour sûr de ses forces dans la poésie *An seine Leonore, die immer grünende Hoffnung*, où Günther, plein de confiance juvénile, soulevé par un enthousiasme délirant, défie orages et tempêtes, ennemis perfides et faux amis :

Stürmt, reisst und rast, ihr Unglückswinde⁵.

Tel le géant Antée, il a, en reprenant contact avec le sol où fleurit jadis son premier amour, puisé des énergies nouvelles et

1. I, 185, v. 3.

2. I, 187, v. 74.

3. I, 181, v. 70.

4. I, 188.

5. I, 189.

il se sent le courage nécessaire pour combattre le sort adverse :

Die Liebe schenkt aus göldnen SchaaLEN .
 Mir einen Wein zur Tapferkeit,
 Sie spricht, mir guten Sold zu zahlen,
 Und schickt mich in den Unglücksstreit.
 Hier will ich kriegen,
 Hier will ich siegen¹...

Une ère nouvelle commence, placée sous le signe de la constance et de la fidélité qui survivra à la mort même. « Das Wort Beständig », tel sera désormais le guide du poète, le principe de sa vie qui autorise les serments pour l'éternité ; et avec la certitude de conquérir ainsi le bonheur, Günther dira, non sans une pointe d'afféterie du « Minnesang » :

Kein hartes Glücke,
 Ja kein Geschicke
 Trennt mich von dir ;
 Du stirbst die Meine,
 Ich bin der Deine,
 Drum wirf den Argwohn weg und glaube mir².

Cette image de la fidélité jusque dans la mort s'impose fortement à l'esprit du poète ; elle lui inspire une sorte de cantilène dans laquelle le premier vers de chaque strophe répète inlassablement la promesse : « Eher tot als ungetreu » :

Eher tot als ungetreu !
 Dieser Leichentext soll zeigen,
 Dass ich, wenn die Wetter steigen,
 Gleichwohl Leonorens sei.

 Eher tot als ungetreu !
 Glaube das, du treue Seele,
 In der finstern Grabeshöhle
 Schläft mir auch dein Schatten bei³.

Le 25 décembre 1719, Günther dresse le bilan désolé de sa vie : le ciel et la terre, dit-il, sont coalisés contre lui ; l'hostilité des parents de Léonore comme la haine de son propre père, les

1. I, 189, v. 21 sqq.

2. I, 190, v. 45 sqq.

3. I, 190-191.

calomnies auxquelles il est en butte, la pauvreté qui l'accable sont autant de maux qui paralysent sa jeunesse dont « le printemps est déjà passé ». En cette détresse deux biens pourtant lui restent, auprès desquels toute peine est légère :

Die Musen sind mir hold und Lorchen bleibt noch treu ;
Mein Herz, was wiltu mehr ? Ich gebe mich zufrieden¹

Le passé du poète dont Léonore aurait peut-être lieu de se plaindre, devient maintenant garant de l'avenir :

Die Schwermut schlägt die Feder hin
Und schreibt nichts mehr als : Leonore !
Gedenck an Schweidnitz, Roschkwiz, Bore ;
Dies, was ich dort gewesen bin,
Das werd ich ewig sein und bleiben².

Nous ne savons pas dans quelle mesure Léonore, par ses avances personnelles, encourageait le sentiment du poète. A coup sûr elle ne se montrait pas irritée des douces paroles dont Günther la berçait ; sinon il aurait été moins persévérant et moins épris. Mais une fois de plus notre homme va se révéler incapable de garder la juste mesure. Sans doute son amie est son seul refuge dans un monde hostile et il ne peut espérer que d'elle aide et secours ; mais très vite il va abuser de la bonne volonté et du dévouement de Léonore. Le débraillé de sa vie ne lui permet plus de faire l'exact départ entre les convenances et les demandes indélicates. Or il est de lui à cette époque un court poème de vingt vers, intitulé *Als er sie mit einer Bitte beschwerte*, et qui ne laisse subsister aucun doute sur les scrupules du poète : dans les premiers mois de l'année 1720, il ne peut se libérer d'une situation obérée qu'en sollicitant de Léonore un appui financier³.

Et de nouveau voici Günther sur la pente fatale. La période d'exaltation et de régénération a déjà pris fin ; l'enchantement de l'amour retrouvé a cessé : une fois de plus le poète ne voit plus que le mauvais côté de son destin. Des plaintes éclatent maintenant contre le sort funeste qui sépare les deux amants ; ils communient

1. I, 195, v. 23.

2. I, 208, v. 13 sqq.

3. I, 208. Cf. Enders : *Zeitfolge*, p. 144.

séparément sous les mêmes espèces de la souffrance, et chacun fait sien le chagrin de l'autre, tant ils vibrent à l'unisson :

Du daurest mich, du allerliebstes Kind.
 Du fühlst mein Weh, ich leide deine Schmerzen,
 Da Glück und Zeit so lange grausam sind
 Und mit dem Flehn getreuer Seelen scherzen ;
 Du leidest viel, doch gieb der Treu Gehör :
 Ich leide mehr¹.

Ainsi le poète a le douloureux privilège de souffrir doublement, d'endurer un double martyre : son cœur est deux fois blessé². Du moins veut-il espérer que ne sera pas vaine cette épreuve que la séparation impose à leur fidélité ; ils la surmonteront par la vertu du souvenir. De là le poème *An Leonoren*, véritable litanie de l'amour qui se souvient et dont chaque strophe rappelle le leit-motiv : « Gedenk an mich » ; il y exhorte Léonore à puiser, comme lui-même, un réconfort dans l'évocation du passé et dans l'espérance des joies futures que leur apportera le mariage :

Gedenk auch an die frohen Zeiten,
 Die noch in Wunsch und Zukunft sind ;
 Die Vorsicht wird uns glücklich leiten,
 Bis Lieb und Treu den Kranz gewinnt.
 Ein Augenblick vergnügter Eh
 Bezahl ein Jahr voll Angst und Weh³..

En attendant cet heureux jour, il convie la bien-aimée à se souvenir de lui en toutes les circonstances de la vie jusqu'à ce que sonne l'heure bénie qui les réunira définitivement. Quant à lui, si la mort le séparait prématurément de Léonore, il emporterait son image dans la tombe :

So soll mir auch das Sterbekissen
 Die Hinfahrt durch dein Bild versüssen⁴.

On devine quel singulier piment donnait cette séparation aux rares moments, où les deux amants pouvaient se retrouver, si brièvement que ce fût, à Borau d'abord vers le mois de décembre 1719,

1. I, 201.

2. *Id.* v. 10.

3. I, 199, v. 25 sqq.

4. I, 232, v. 23.

puis à Zedlitz où Léonore semble avoir été employée au château (février 1720), à Zedlitz encore en août 1720¹. Chaque nouvelle rencontre est pour le poète l'occasion de nouveaux serments, un acte de foi en la vie, une nouvelle explosion de joie. Son émotion est si forte que parfois les mots s'arrêtent dans sa gorge :

Die Regung ist zu scharf, ich muss dich stumm empfangen,
Ein Blick, ein Druck, ein Kuss vertritt der Zunge Pflicht².

Mais lorsque Günther domine l'émotion et laisse parler son cœur devant Léonore, il écrit les plus beaux chants d'amour qui aient été écrits avant Goethe. Il faudrait pouvoir citer en entier ces poèmes, en particulier la « lettre à sa Léonore », où Günther exulte dans le triomphe de l'amour : les amants ont atteint à l'harmonie parfaite des âmes qui ne forment plus qu'un être ; l'épreuve du temps les a confirmés dans leurs sentiments réciproques et les a enrichis d'un bien précieux entre tous, qu'ils préfèrent à tous les trésors et les honneurs de la terre. Quatre ans de séparation et de doutes leur font mieux apprécier le charme divin des heures qu'ils vivent maintenant :

Wir spielen unverstört mit Redligkeit und Küssen,
Wir haben gleichen Sinn, wir wünschen einerlei,
Sind Slaven süsser Macht, und niemand lebt so frei ;
Wir schwatzen, dass uns auch die Worte mangeln müssen,
Wir schenken uns an uns und nähmen, könnt es sein,
Als Seelen wahrer Treu nur einen Körper ein.

Wir haben unsern Bund die Zeit bewähren lassen ;
Vor dich ist auf der Welt kein besser Mann als ich,
Ich find auch auf der Welt kein treuer Weib als dich,
Wir müsten sonder uns das beste Leben hassen ;
Da, wo ich dich nicht seh, da ist mir alles leer,
Und wenn es auch der Schwarm des grössten Hofes wär³.

En cette euphorie amoureuse les jours mauvais apparaissent au poète comme une bonne souffrance qu'il bénit aujourd'hui après l'avoir maudite :

Gesegnet sei auch gar der Kummer und der Neid,
Der wegen deiner Gunst mir manchen Stoss verleiht⁴ !

1. I, 222.

2. I, 192, *An Leonoren, als er sie nach 4 Jahren wieder das erste Mal empfing*.

3. I, 193, v. 7 sqq.

4. I, 194, v. 35.

Du rare bonheur présent il voudrait laisser une trace indélébile, un monument impérissable en ses vers :

O könnt ich doch, mein Kind, in allen Sprachen dichten,
So tät ich deinen Wert den meisten Ländern kund¹.

Et les protestations de fidélité de s'accumuler, mêlées seulement, quand la griserie se dissipe, de l'amertume que fait naître en lui l'incertitude de l'avenir. Ses camarades d'études, dit-il, ont déjà conquis fortune et réputation, tandis qu'il reste « loin en arrière » dans une situation hasardeuse qui le remplit de tristesse :

Es tut mir deinetwegen weh
Und macht mich ganz zu Schanden,
Sodass ich wie im Traume geh ;
Kein Scherz ist mehr vorhanden².

Mais les poètes ont en toute sincérité un cœur multiple et Günther est de ceux chez qui le goût du changement l'emporte sur la constance. Il concevrait mal qu'on lui reprochât d'être infidèle et de trahir l'amour en aimant plusieurs femmes. Et pourtant dans le temps même où il prodigue les serments à Léonore, il laisse son cœur savourer ailleurs de nouveaux enchantements : il adresse des poèmes passionnés à M^{me} Marianne von Bressler³, dont le mari avait accueilli et secouru le poète. Sans doute la mode était d'exprimer en termes exaltés les sentiments les plus tièdes, en sorte qu'il est difficile de distinguer dans cette littérature ce qui n'est qu'amitié amoureuse, de la passion ardente et authentique. Mais il semble bien que Günther ait éprouvé une tendre inclination pour cette femme de talent incomprise et calomniée, tourmentée par le désir de la gloire et dont les productions poétiques paraissent s'être élevées au-dessus de la médiocrité. Le poète s'est-il réellement épris de cette dame de l'aristocratie ? Ou faut-il voir seulement dans cette aventure une nouvelle preuve de l'instabilité foncière de l'homme ? Günther en tout cas n'est plus sous le charme de Léonore ; elle n'occupe plus sa pensée sans partage, ils ne sont plus au même diapason. Il l'assure encore que, même si elle devenait laide, il

1. I, 194, v. 37.

2. I, 222, v. 17 sqq.

3. Marianne n'était pas son vrai nom, mais elle se désignait ainsi dans ses poésies ; elle s'appelait en réalité Maria Elisabeth.

continuerait de lui rester fidèle et de garder d'elle une image inchangée¹. Mais on ne sent plus en ces aveux le même accent de sincérité que précédemment et l'on se demande si la « crise » survenue quatre ans plus tôt ne va pas se répéter.

Lorsqu'il avait quitté Schweidnitz, Günther, fort alors d'un sentiment qu'il croyait stable, s'était permis d'émettre des doutes sur la constance de Léonore; il ne faisait point mystère du soupçon qui s'était insinué en lui². Or bientôt son amie avait été informée par les « Lästereien » et les « Mordgeschwätze » de certains écarts du poète qui interprétait trop largement la fidélité promise; c'est elle alors qui eût pu faire grief à Günther de son inconstance. Qu'avait fait ce dernier? Sachant que le meilleur moyen de se défendre est d'attaquer, il avait retourné la situation et s'en était pris à Léonore de façon un peu comique : animé d'une louable intention, il lui avait indiqué des « règles³ » pour éviter la tentation du doute et lui garder son cœur, à savoir : prier le ciel, aller au temple, éviter le monde, revoir les lieux où ils s'étaient aimés, se promener au clair de lune, contempler le portrait du poète avant de se mettre au lit, relire et chanter ses vers, relire l'histoire des femmes fidèles de l'antiquité, écrire souvent à l'aimé et lui raconter ses rêves, tenir enfin pour pure invention tout bruit relatif aux prétendues infidélités du poète⁴.

Günther va-t-il, à l'heure où pour la deuxième fois son sentiment pour Léonore faiblit, renouveler ces précautions qui font sourire et dont le nombre même devait les rendre inopérantes? L'homme mûri par l'épreuve recourra-t-il aux puérilités du jeune homme? Non, car le temps a marché, opérant chez le poète un changement profond. Günther apparaît désormais brisé par les événements, malade, désespéré, en proie à une détresse extrême. Il désire encore l'union avec Léonore, mais ne peut asseoir le mariage sur les fragiles bases de sa destinée présente. Tous deux se consomment dans le stérile désir d'amour, tandis que la jeunesse fuit, emportant chaque jour un peu des perspectives de bonheur. L'insouciance de l'adolescence a quitté le poète; il se retrouve vieilli avant l'âge par la

1. I, 197, v. 31-36.

2. I, 87, str. 2 et 3.

3. I, 87, v. 24.

4. I, 87-89.

séparation, par le cruel éloignement que le destin lui a imposé :

Durch dein sehnliches Entbehren
Werd ich vor den Jahren grau,
Und der Zufluss meiner Zähren
Mehrt schon lange Reif und Tau¹.

Il a le sentiment douloureux d'avoir gâché sa vie, d'avoir gaspillé le temps et la jeunesse qui ne sont donnés qu'une fois à l'homme :

Wie soll ich die Maschine finden,
Die Zeit und Jugend hemmen kann²?

Le souvenir radieux de Léonore n'a plus la vertu de lui procurer un apaisement, tant il est péniblement affecté par les plaintes que lui apporte chacune des lettres de la bien-aimée³; et le chagrin qu'il en éprouve lui enlève toute envie d'écrire. Il trouve pourtant la force de noter en accents pénétrants le rapport de cause à effet entre sa détresse et l'absence de l'amie, et des vers comme ceux-ci, où le poète oublie ingénument qu'il a été pour une grande part l'artisan de son malheur, doivent avoir grandement ému Léonore par leur sincérité :

Meine Schwachheit, mein Verbleichen.
Und die Brust, so stündlich lechst,
Wird des Kammers Siegeszeichen,
Der aus unsrer Trennung wächst.

Lust und Mut und Geist zum Dichten,
Feuer, Jugend, Ruhm und Fleiss
Suchen mit Gewalt zu flüchten
Und verlieren ihren Preis,
Weil der Zunder deiner Küsse
Meinen Trieb nicht mehr erweckt.

Alle Bilder meiner Sinnen
Sind mir Ekel und Verdruss,
Da sie nichts als Gram gewinnen,
Weil ich dich noch suchen muss ;

1. I, 203. *An seine Leonore*, v. 9 sqq.

2. II, 115, v. 23-24.

3. I, 204, v. 33.

Nichts ergötzt mich mehr auf Erden
 Als das Weinen in der Nacht,
 Wenn es unter viel Beschwerden
 Dein Gedächtnüss munter macht¹.

De toutes parts le sort l'accable ; dans un monde où tout change, seule sa mauvaise étoile continue de « montrer son horrible lumière² ». C'est en vain que son cœur entretient l'espérance, puisque rien de ce qu'il souhaite ne se réalise. Son père n'a point désarmé ; des envieux l'entourent qui ne songent qu'à lui nuire ; et son vœu le plus cher, l'union avec Léonore, est un mirage qui sans cesse se dérobe...

Ici prend place un événement décisif, que Günther tenait pour inéluctable, mais dont il convient de faire honneur au malheureux poète. Celui-ci a bu le calice d'amertume jusqu'à la lie ; il a touché le fond de la détresse humaine ; fortuitement ou par sa faute rien ne lui a réussi de ce qu'il a entrepris ; il garde de la vie une expérience douloureuse et une immense déception, et lorsqu'il fait le bilan de son existence, il est obligé de se déclarer vaincu par le sort. Le souvenir heureux des beaux jours de Schweidnitz lui rend plus cuisante la défaite, la faillite présentes :

Jetzt hab ich nichts, Verdruss und Angst zu stillen,
 Als etwan die Verzweiflungslust ;
 Jedoch was quäl ich selbst die Brust ?
 Verliert euch nur, ihr angenehmen Grillen,
 Verliert euch, bis mir einst ein bessrer Glücksstern scheint³.

Il se flatte « d'exercer en toutes choses son entendement » ; il sait donc mieux que quiconque que ce serait folie d'embarquer Léonore sur sa galère. On ne fonde pas le bonheur sur tant de misère. A quoi bon dès lors prolonger une équivoque qui ne peut qu'aviver des regrets ? Mieux vaut en finir une bonne fois ! Günther se résout alors, en une pièce poignante et douloureusement humaine, à rendre à Léonore sa parole et sa liberté. Puisqu'il est né « pour la misère » et que tout conspire pour le martyriser, mieux vaut s'enfoncer seul dans l'abîme. Las de se plaindre, désespérant d'un avenir qu'il ne

1. I, 203, v. 13 à 32.

2. II, 106, v. 4.

3. I, 219, v. 41 sqq.

prévoit pas plus souriant que le passé, il prend congé de l'amie fidèle qu'il ne veut pas, « demi-cadavre », entraîner dans sa perte :

Nimm also, liebstes Kind, dein Herz,
O schweres Wort, zurücke
Und kehre dich an keinen Schmerz,
Womit ich's wiederschicke;
Es ist zu edel und zu treu,
Als dass es mein Gefehrte sei
Und wegen fremder Plage
Sein eignes Heil verschlage.

So brich nur Bild und Ring entzwei
Und lass die Briefe lodern;
Ich gebe dich dem ersten frei
Und habe nichts zu fodern,
Es küsse dich ein andrer Mann,
Der zwar nicht treuer küssen kann,
Jedoch mit grösserm Glücke
Dein würdig Brautkleid schmücke.

Vergiss mich stets und schlag mein Bild
Von nun an aus dem Sinne;
Mein letztes Wünschen ist erfüllt,
Wofern ich dies gewinne,
Dass mit der Zeit noch jemand spricht :
Wenn Philimen die Ketten bricht,
So sind's nicht Falschheitstriebe,
Er hasst sie nur aus Liebe¹.

Ne nous attardons pas à la prétendue « réponse de Léonore² » qui exprime seulement des sentiments que Günther prête gratuitement à sa mie et qu'il souhaiterait l'entendre professer. N'en prenons pas le contenu à la lettre. Léonore désirait-elle vraiment partager à jamais l'infortune du poète? Jura-t-elle de lui rester fidèle? Vraisemblablement Günther n'a pris conseil que de lui-même en écrivant cette pseudo-réponse et s'est exagéré le désintéressement et l'esprit de sacrifice de Léonore qu'il n'avait déjà que trop lassés. Celle-ci en effet, ayant ainsi recouvré sa liberté, se maria vers l'automne de l'année 1720.

A cette nouvelle la blessure se rouvrit dans le cœur du poète. Et

1. I, 210, v. 65 sqq.

2. I, 212-214.

voilà encore une de ses inconséquences. Comment pouvait-il cependant prendre ombrage d'une décision à laquelle il avait indirectement convié la bien-aimée? Ne la savait-il pas désirable et désirée par d'autres hommes? Pourtant lorsque Léonore Jachmann est mariée, il ressent plus cruellement que jamais la perte qu'il fait en elle, et tandis qu'il adresse lui-même ses hommages à Phyllis, il garde encore contre l'amie de Schweidnitz une sorte de rancune, lourde d'arrière-pensées. De nouveau éclatent dans ses vers des plaintes désespérées, mêlées de reproches injustes envers la fiancée perdue. Tout se passe encore comme s'il avait été abandonné par une Léonore infidèle, comme si elle l'avait trahi et qu'elle eût lieu de se repentir. A d'autres maintenant les trésors de son corps!

Ach, wie quält die alte Zeit!
Gute Nacht, ihr schönsten Brüste,
Macht nun andre Hände voll;
Jetzo geh ich in die Wüste,
Wo mein Elend schlafen soll.

In den Wäldern will ich irren,
Vor den Menschen will ich fliehn,
Mit verwaisten Tauben girren,
Mit verscheuchtem Wilde ziehn,
Bis der Gram mein Leben raube,
Bis die Kräfte sich verschrein,
Und da soll ein Grab voll Laube
Milder als dein Herze sein ¹.

A force de ruminer son chagrin, Günther s'est inconsciemment persuadé que Léonore s'est parjurée, par coquetterie de femme qui tire vanité du nombre et de la qualité de ses adorateurs et qui peut dire à son mari en passant près d'une tombe : Celui qui repose là m'a aimée, lui aussi²! En vérité, seul un homme dépité est fondé à s'écrier :

Ach, wo bleibt ihr teuren Schwüre?
Ach, wo ist dein treuer Sinn,
Den ich schmerzlicher verliere,
Als ich selbst geboren bin ³?

1. I, 227, v. 36 sqq.

2. I, 227, v. 64.

3. I, 228, v. 65 sqq.

Par ses plaintes mêmes Günther entretient vivant en son cœur le souvenir — le culte — de Léonore. Ses soupirs s'envolent vers Anklam, où habite le jeune ménage qu'il pourrait accabler de sa malédiction, mais auquel finalement il pardonne « au nom de l'amour » :

...der Liebe wegen,
Womit du mich so hoch geschätzt,
Womit du mich so oft ergötzt¹.

Par étapes successives dans le renoncement il se résigne au nouvel état de choses sans trop de souffrances, car il garde et se donne à lui-même l'illusion de posséder encore Léonore, au moins en rêve : il subit son destin avec patience depuis que les images du passé viennent consoler sa solitude; il se prête complaisamment au mirage, il s'en repaît et s'en réjouit :

Mich deucht, es hört mein Ohr
Die angenehme Stimme rufen,
Mich deucht, ich sehe deine Stufen
Mit mir spazieren gehn.
Du bist mir jetzt noch schön,
Du strahlst mir noch entfernt ins Auge,
So dass ich frischen Zunder sauge,
Wenn Schlaf und Nacht
Gedanken zollfrei macht
Und Träume deinen Abriss bringen.
Mit dem ich bis an Morgen ringen
Und sichier spielen kann,
So dass dein neuer Mann
Kein Wort von unsrer Lust erfährt;
Gewiss, die Lust ist schlafenswert².

Mais cette bienfaisante illusion, véritable adultère d'intention, est pourtant un pauvre aliment ! pour l'amour du poète, plus fort et plus ardent qu'il ne se l'avoue. L'ombre qu'il étreint sur son oreiller en ses nuits inquiètes embrase son corps, avive sa passion sans lui rendre ses baisers. N'est-il donc pas de moyen de compenser une telle perte ? Si peut-être, mais ce sera une solution boiteuse. N'importe ! Günther l'adopte sans hésitation. De là cette

1. I, 235, v. 30.

2. I, 235, v. 39 sqq.

étrange proposition, cette invraisemblable prière de pouvoir occuper une place en tiers dans le cœur de Léonore, de réaliser dans l'ordre sentimental une sorte de ménage à trois, dont le poète jette les bases mathématiques :

Vertragen sich drei fromme Herzen
 In einer Brust,
 So mindre meine Schmerzen
 Und lass mir jetzt zur Ruh
 Auch dort ein Räumchen zu,
 Wo jetzt dein Liebster Platz genommen;
 Ich will ihm nicht zu nahe kommen.
 Die Hälfte mag sein Eigen sein,
 Ich nehme nur das Drittel ein,

 Doch mag ich deine Ruh nicht stören,
 Und was ich nicht besitzen darf,
 Das will ich still und ewig ehren¹.

Nous ne savons pas quel accueil fut réservé à ce vœu inconsidéré du malheureux Günther, mais nous en devinons l'échec ; le poète en effet se replie bientôt sur lui-même, mesure à nouveau toute l'étendue de sa perte, essaie d'oublier l'amertume de l'abandon en se réfugiant dans la solitude². Puis il se cabre encore et regimbe contre le sort ; la résignation fait place à la colère et une fois de plus éclatent les imprécations contre le destin hostile :

Was fang ich an, wo soll ich hin?
 Wo ist mein Trost, wer ist mein Retter?
 Kein Mensch, kein Himmel, keine Götter
 Erfreun den unvergnügten Sinn.
 O dass ich doch geboren bin!
 Was fang ich an, wo soll ich hin?
 Wo ist mein Trost, wer ist mein Retter³?

Le monde entier ne semble-t-il pas acharné à sa perte ?

Und über mich
 Und über mich allein
 Kommt weder Tau noch Sonnenschein,
 Der doch sonst auf der Erden

1. I, 236, v. 65 sqq.

2. I, 220, v. 5 sqq.

3. II, 116, v. 4 sqq.

Auf Gut- und Böse fällt.
 Die ganze Welt
 Bemüht sich, meine Last zu werden.
 Von aussen drängt mich Hass und Wut,
 Von innen Angst und Blut,
 Und dieses soll kein Ende nehmen¹.

Ainsi prit fin — en apparence —, dans la rancœur, les soubresauts et l'instabilité d'un tempérament cyclothymique, le douloureux roman de l'amour le plus profond, le plus sincère qu'ait jamais éprouvé Günther. Mais la durée et la qualité du sentiment qu'il avait ressenti pour Léonore de Schweidnitz étaient telles, qu'un passé de plus de cinq années ne pouvait mourir d'un seul coup en l'automne de 1720, sans laisser de trace dans le cœur du poète. On le vit bien quand le deuil vint frapper Léonore dans l'une de ses plus chères affections. De son mariage Léonore avait eu un enfant, Karl Wilhelm, né le 17 janvier 1722, qui mourut au bout de quelques mois. A cette occasion Günther composa le 21 juin de la même année un poème où il met dans la bouche de l'enfant mort de douces paroles de nature à apaiser la douleur de ses parents : cette voix d'outre-tombe s'efforce de les consoler de son départ et vante les plaisirs célestes qu'il est maintenant donné au bébé de goûter². Plus intéressante pour nous que cette poésie froide et artificielle est la pièce de la même époque où Günther s'adresse à son ex-amie en personne et lui prodigue le réconfort d'un cœur qui a, lui aussi, connu la souffrance³ ; il comprend, dit-il, son affliction et ses larmes qu'elle apaisera par la lecture de l'Ecriture sainte⁴ ; mais elle tirera également consolation de ce fait qu'à son enfant mort jeune auront été épargnées les bassesses et les turpitudes du monde⁴. C'est dans cet esprit de sympathie pour la souffrance d'une mère que Günther commence sa lettre et l'intime compréhension de la douleur devant le spectacle d'une mort injuste prête à ses vers de touchantes paroles et un accent émouvant. Mais très vite Günther perd de vue les thèmes généraux qu'il voulait développer et le but qu'il se proposait en écrivant cette lettre ; la vision d'une mère éplorée, effondrée sous le poids du malheur, s'estompe à ses yeux et bientôt ses vers

1. II, 116, v. 11 sqq.

2. III, 188.

3. III, 185.

4. III, 185, v. 23-24.

ne reflètent plus que l'image d'un poète jadis grandement épris, en qui l'amour latent se réveille tandis qu'il parle à son amie, et qui trouve en cette cruelle circonstance une occasion de lui dire encore son admiration et son amour « chaste et fraternel ». Le moment est peut-être mal choisi de faire de pareilles confidences, mais le feu qui couve toujours en Günther l'incite à confesser que si d'aventure il devait se marier un jour, il souhaiterait que sa femme eût les mêmes qualités que Léonore. Dans l'attente de ce jour problématique, rien ne détruira, dit le poète, la subtile affinité de leurs âmes et quoi qu'il arrive, ils resteront secrètement unis l'un à l'autre par une muette inclination :

Dies ist der stumme Bund, den niemand wehrt und hindert
Und dessen starke Glut Gesetz und Macht nicht mindert.

Die Freundschaft unter uns soll ohne Fleck und Schein
Und du von nun an mir die liebste Schwester sein.
Wir wollen unter uns ein Seelenbündnis machen,
Dein Leiden sei mein Leid, dein Scherzen sei mein Lachen.
Geht es dir stets nach Wunsch und blüht dein zeitlich Heil,
So nehm ich stets daran mein höchst vergnügtes Teil¹.

C'est sous ce signe de l'amitié amoureuse que semblent s'être définitivement établis les rapports du poète Günther et d'Eléonore Jachmann de Schweidnitz, l'amie fidèle à laquelle il revenait dans les mauvais jours, mais qui pourtant ne devait plus occuper seule ses pensées.

Pour Günther en effet, aussi prompt à l'enthousiasme qu'au désenchantement, l'amour renaît toujours et la belle aventure recommence sans cesse, tant que la vie lui en laisse le loisir. Le cycle des chansons lyriques à Léonore est à peine achevé, — les derniers vers en sont écrits, si l'on fait abstraction du dernier épisode, à Breslau vers l'automne de 1720 — que dès l'hiver de cette même année il s'enflamme à nouveau pour une jeune fille, Johanna Barbara Littmann, qui deviendra sa fiancée et qu'il a chantée presque un an durant, jusqu'en octobre 1721 sous le nom de Phillis, plus rarement sous celui de Hannchen ou d'Anione. On

1. III, 187, v. 69 sqq. et 79 sqq.

ne s'étonnera pas que l'histoire de ce nouvel amour pour la fille du pasteur de Bischdorf reproduise les mêmes phases successives d'exaltation et de scepticisme que les romans antérieurs, avec cette différence peut-être que la part de spontanéité a été moins grande ici chez les deux amants que l'amour avait déjà déçus l'un et l'autre.

D'emblée Günther, exalté par une nouvelle passion, porte ses poèmes à un diapason très élevé : il chante ce renouveau d'amour avec l'ardeur d'une âme vierge qui crie son bonheur aux quatre vents et sent gronder en soi un impétueux torrent de vie¹. Ce cœur qui vient de lui être donné « fait enfin fleurir pour lui des roses nouvelles² » et lui inspire la force de mépriser tous ses ennemis, de vaincre l'adversité. Aux qualités qu'il découvre en la jeune fille³ il associe ses vertus personnelles de « Redlichkeit », « unverfälschter Sinn » qu'il rappelle trop complaisamment et avec trop d'insistance au gré du lecteur ; et très tôt, à l'instigation peut-être de ses protecteurs, l'idée du mariage se présente à l'esprit du poète ; il l'envisage sous les plus heureux auspices, puisque leur union serait fondée essentiellement sur le désintéressement et l'amour ; et, comme en son imagination ardente les choses vont plus vite que dans la réalité, il appelle déjà Phillis sa « fiancée » :

Ich nenne dich schon mein⁴.

Ne revenons pas sur les serments qu'une fois de plus Günther prodigue dans ses vers : une fois encore la terre et le ciel sont pris à témoin que le poète n'a jamais brûlé d'une flamme plus pure et que son union avec Phillis est un décret du ciel destiné à assurer le bonheur des deux amants. Ici encore selon la convention de l'époque il force manifestement l'expression de son sentiment, sans doute pour vaincre aussi des résistances, et il en vient presque à dire à l'aimée qu'« il l'a dans le sang » :

Dass ich dich ins Blut geschrieben,
Das bezeugt mein treues Lieben⁵.

1. I, 262.

2. I, 239, v. 12.

3. I, 240, v. 9 sqq.

4. I, 245, v. 37.

5. I, 275, v. 9-10.

Il met en parallèle, et à son avantage, les heures enamourées qu'ils vivent ensemble et la trahison du fiancé précédent, pour mieux la presser d'oublier le parjure :

Hannchen, denk einmal und oft
An die schönen Abendstunden,
Die sich gar so unverhofft
Bei uns scherzend eingefunden.
Solche Lust vergnügter Nacht,
Als dein Singen uns gegeben,
Hat mir mein bisherig Leben
Wohl gewiss noch nicht gemacht...

Schlag dein Meineid aus dem Sinn,
Der dich nechst herumgeföhret :
Wer ein falsches Herz verlieret,
Dessen Schaden ist Gewinn¹.

Son zèle à conquérir le cœur de Phillis l'entraîne à des fautes de goût dont la sincérité est l'excuse et qu'explique le besoin de se livrer tout entier, de se confesser sans réserve : il rappelle ainsi ses amours passées et les noms de Philindrene et de Léonore² sont cités dans ses vers pour marquer les deux grandes étapes de sa déception — « den doppelten Verdruss³ » — que le troisième amour fera oublier :

Zwei Herzen hab ich schon, doch nicht wie dich, geliebt,
Zwei Herzen haben auch mein Hoffnungsziel betrogen ;
Das erste, dem man noch ein rühmlich Zeugnuß giebt,
Hat Filindrenens Fall mit in die Gruft gezogen ;
Das andre wurde mir von Leonorens Hand
Durch Falschheit und Betrug wie dir dein M. entwand⁴.

Et lorsqu'enfin, malgré les résistances du père de Barbara dont les poésies font fréquemment mention, les fiançailles des deux jeunes gens sont décidées (février 1721), Günther célèbre cet heureux

1. I, 242-243.

2. I, 273, v. 17 sqq. Il convient de remarquer à ce propos — et il faut voir là la preuve que l'amour pour Léonore de Schweidnitz l'emporte dans son cœur sur tous les autres — que partout où Günther parle à Barbara Littmann de ses liaisons antérieures, il nomme Léonore de Leipzig, tandis qu'il fait le silence sur Léonore Jachmann, comme s'il craignait de rouvrir une blessure mal fermée.

3. I, 256, v. 139.

4. I, 256, v. 133 sqq.

événement dans un long poème de 282 vers : *Auf die Verlobung mit seiner Phillis*¹. Une ère nouvelle semble devoir commencer pour le poète qui, nous assure-t-il, marche comme en un rêve et ne voit et ne connaît plus que sa fiancée; il décrit le charme ensorcelant de Phillis qui tenterait Socrate lui-même². Mais — et ce détail prouve combien le sentiment est ici superficiel — Günther est vite à bout de souffle dans cette évocation de la fiancée. Comme souvent en pareil cas il renonce à pousser l'effort plus loin et se borne à continuer le développement sous la forme d'une série linéaire :

Kind, Engel, Schwester, Schatz, Braut, Taube, Freundin, Licht,
Mein Stern, mein Trost, mein Herz, mein Anker und mein Leben³.

Dans la joie du moment le poète anticipe le long avenir de bonheur qui leur est promis à tous deux et demande à Dieu la grâce de les faire mourir ensemble.

Il faut avouer que l'idée de la mort joue un rôle singulier dans les fiançailles de Günther. Dans le poème lui-même il s'était déjà demandé ce qu'il adviendrait de chacun d'eux si l'autre venait à mourir; et dans les deux hypothèses le poète s'attribuait un rôle honorable. Si sa fiancée lui était ravie,

So trüg ich ganz gewiss nicht lange Wittwerflor,
Es würde selbst der Schmerz mich bald zu Grabe senden,
Und eh noch dies geschah, so müst ich einsam gehn
Und wie verscheuchtes Wild in Klüften ächzen stehn⁴.

Comment ne pas signaler également l'étrange cadeau de fiançailles de Günther à Phillis, qu'accompagnait un court poème intitulé : *Als er der Phillis einen Ring mit einem Todtenkopf überreichte*⁵. On pourrait voir dans ce macabre ornement le symbole involontairement choisi d'une mort prochaine ou l'obcur pressentiment que ces fiançailles seraient sans lendemain. Mais Günther en donnait une interprétation plus épicurienne, digne d'un disciple d'Anacréon :

1. I, 232-260.

2. I, 254, v. 88.

3. I, 259, v. 229.

4. I, 258, v. 207 sqq.

5. I, 261.

Der Kopf erinnert dich des Lebens,
 Im Grab ist aller Wunsch vergebens,
 Drum lieb und lebe, weil man kann,
 Wer weiss, wie bald wir wandern müssen !
 Das Leben steckt im treuen Küssen,
 Ach, fang den Augenblick noch an ¹ !

Et cet accent épicurien se retrouve à plusieurs reprises dans les poésies à Phillis, dont beaucoup développent ce thème :

Kinder, braucht den Lenz der Jugend,
 Sonst ereilt euch späte Reu ².

Mais bientôt selon un processus qui nous est maintenant devenu familier, le ton des poèmes change. Aux accents d'allégresse vont succéder des reproches, car l'incorrigible Günther, le poète instable entre tous, ne peut se confiner dans le bonheur bourgeois dont il a pourtant la nostalgie. Tel Sainte-Beuve amoureux un siècle plus tard de M^{me} Victor Hugo, il pourrait déjà soupirer : « Un nuage a passé sur notre amitié pure ³ ». Jamais pourtant les plans d'avenir n'ont été poussés si loin ; mais jamais aussi les difficultés extérieures — hostilité du pasteur Littmann à un projet de mariage qu'il n'a point agréé et n'agréera pas, hostilité du propre père de Günther — n'ont été pareillement accumulées sur la voie douloureuse du poète. Günther en outre a dû remarquer certaine froideur dans l'attitude de Phillis qui tantôt accueille sans déplaisir ses déclarations, tantôt semble indécise et partagée entre divers sentiments, tantôt même se dérobe. Aussi ne trouvons-nous plus sous sa plume les compliments ordinaires, « galant und kluges Kind », « schön und kluges Kind ⁴ », mais des griefs, « kalt und loses Kind », « halb verwirrtes Kind ⁵ ». Comme on l'a déjà constaté chez lui, il s'irrite des atermoiements de Phillis et dans ses accès d'humeur perd facilement toute mesure ; il lui reproche de conserver secrètement un penchant pour son premier fiancé, Menling ⁶, et de ne point reconnaître la sincérité de son amour dont elle ne semble

1. I, 261, v. 15.

2. I, 240, v. 1 et 41.

3. *Consolations* : à M^{me} V. H. (juillet 1829).

4. I, 240, v. 1 et 41.

5. I, 246, v. 1 et 25.

6. I, 246, v. 13 et 279, v. 67.

même pas avoir conscience¹ ; il se plaint d'être mis trop longtemps à l'épreuve, alors que sa belle ne fait rien pour atténuer ses tourments. Par un singulier revirement il compare maintenant les souffrances que lui ont causées jadis Philindrene et Léonore de Leipzig aux tourments que lui fait endurer Phillis et conclut en faveur des premières :

Von beiden liddt ich viel,
Jetzo nenn ich's Kinderspiel².

Qui plus est, au lendemain même de ses fiançailles il se défend mal des oeillades et des avances d'une gentille fille, et par l'effet d'un raisonnement spécieux dont on a déjà vu plus haut un exemple, il se demande pourquoi l'amour libre est interdit à l'homme :

Himmel, schränkst du auch die Liebe
Durch der Menschen Satzung ein?
Dürften denn die zarten Triebe
Nicht in viel zerteilet sein?
Sehen muss man, auch beghehren
Und gleichwohl zurücke stehn;
Pfliegst du doch mit Hund und Bären
Viel gelinder umzugehn³.

Ici encore apparaît le principal défaut de Günther, la démesure qui ne peut se plier, se soumettre à la loi, et dont le poète souffre d'autant plus qu'il est sans cesse tiraillé entre deux tendances contraires. Car n'oublions point que, dans l'instant même où prévaut chez lui le pessimisme et la rancœur, il se fait humble et repentant et confesse avec ferveur ses péchés pour mieux mériter l'amour de Phillis. Certes, dit-il, il s'est épris jadis de mainte « peau fardée⁴ » et a consacré « les fleurs de sa jeunesse à mainte Dalila⁵ ». Mais l'amour de Phillis l'a purifié :

Deine rein- und wahre Liebe
Macht den Anfang meiner Reu.
Packt euch fort, ihr bösen Triebe
Der verbuhlten Tyrannei⁶ !

1. I, 246, v. 7 et 30-31.

2. I, 273, str. 3 et 4.

3. I, 263, v. 17 sqq.

4. I, 264, v. 6.

5. I, 264, v. 12.

6. I, 264, v. 13-16.

Günther retrouve alors une âme virginale qui chante poétiquement sa nostalgie d'amour. Phillis s'est-elle absentée, Günther la réclame à tous les échos et la cherche à travers la nature entière :

Ich verschmachte vor Verlangen,
Meine Phillis zu umfassen...
Eilet doch, ihr faulen Stunden,
Und erbarnt euch meiner Not !

Liebste Seele, lass dich finden !
Ich spaziere durch die Linden,
Durch die Täler, durch den Hain
In Begleitung süßer Pein ;
Ich durchkrieche Strauch und Höhlen,
Such in Wäldern weit und nah
Die Vertraute meiner Seelen,
Dennoch ist sie nirgends da ¹.

Loin de l'aimée, le poète ne connaît que tourments :

Was leid ich nicht um dich,
Du mir ins Herz geprägtes Bild !
Die Sehnsucht jaget mich
So wie ein schüchtern Wild ;
Mein Schlaf ist nur ein Qualm,
Mein Lied ein Klagepsalm ;
Die Angst der bangen Einsamkeit
Begräbt mich vor der Zeit,
Weil ich den Kuss
Entbehren muss,
Der so viel Lust verspricht ².

Cependant pressé par les circonstances, Günther allait se résigner à se séparer temporairement de Johanna Barbara Littmann. Il était indispensable à la conclusion de son mariage qu'il fût réconcilié avec son père ; et c'est pour entreprendre cette tâche délicate qu'il prend congé de Phillis et se rend au pays natal. La pièce intitulée *Als er von seiner Phillis Abschied nahm* ³ où il assure la jeune fille de son amour toujours fidèle et la convie à prendre patience, peut être considérée comme le terme de leurs rapports. On sait en

1. I, 248, v. 1 à 16.

2. I, 250, v. 13 sqq.

3. I, 275.

effet que Günther, ulcéré du refus de son père, ne reprit jamais le chemin de Bischdorf. Une épître écrite de Liegnitz en octobre 1721 est la dernière lettre en vers que Phillis ait reçue de Günther.

Bientôt d'ailleurs ce cœur insatiable devait à nouveau brûler pour une autre femme, dans un éternel recommencement de son besoin d'amour. Peu de temps après avoir pris congé de Barbara et l'avoir assurée de sa fidélité, il adressait ses hommages à une Amaranthis (août 1722), sur laquelle les renseignements font défaut, mais à laquelle il ne craignait pas de déclarer :

O welch ängstliches Betrüben
Bringt ein Lieben
Sonder Hoffnung schöner Gunst;
O wie taumeln Witz und Sinnen,
Wenn die Seufzer stummer Pein
Keinen holden Blick gewinnen
Und vergebens Feuer schrein.

Amaranthis, schau die Tränen
Und das Sehnen
Einer dir geweihten Brust,
Schau die Blässe meiner Wangen
Und die hessliche Gestalt;
Deine Flucht und mein Verlangen
Macht mich vor den Jahren alt¹.

Et de nouveau éclatent dans les poèmes, incantations reprises sans fin, les déclarations enflammées, les expressions d'amour passionné où résonne en sourdine le *carpe diem* que la mort prochaine rendait plus impérieux. Et même si celle-ci n'était venue mettre un terme à l'humeur vagabonde du poète, on peut prévoir que Günther fût devenu vite infidèle à une fiancée dont le souvenir est encore présent² dans une pièce du printemps 1722, mais qui en fait l'attirait peu et n'eût pas su fixer l'instabilité d'un homme dont l'amour faisait un éternel inquiet.

Seule la maladie disciplina ses instincts juvéniles que tant de douloureuses expériences et de déceptions n'avaient pas lassés, et le détacha de l'amour. Son attitude dernière en face de ce qui avait été la grande préoccupation de sa vie est précisée dans la poésie

1. IV, 326.

2. II, 194, v. 173-192.

*An die Liebe*¹, où Günther demande à l'Amour qui vient subitement le surprendre, de le ménager et de l'épargner, car il n'est plus le poète amoureux d'antan, il est prématurément vieilli :

Das Alter kommt mir vor den Jahren,
Ich habe zeitig ausgedient,
Mein Frühling ist in Angst vergrünt
Und als ein Strom dahingefahren².

Il n'aspire plus qu'au calme que le monde lui refuse et prie Amor d'aller se faire héberger ailleurs. L'Amour aime être couché sur un lit de roses, et le poète ne pourrait lui offrir que des épines : celui-ci se bornera donc désormais à chanter anacréontiquement l'amour, auquel Günther, prophète en littérature, prédit une belle carrière dans les lettres allemandes :

So will ich als ein Phœbusfreund
Dein Lob in schöne Fabeln hüllen.
Es liegt ein nett- und deutsches Kleid
Vor deine Blösse schon bereit³.

. * .

Il n'est donc pas exagéré de répéter avec Günther lui-même⁴ qu'il a passé sa vie au service de l'amour qui fut pour lui tantôt source de joies, tantôt source de peines, toujours source de larmes :

Sie flossen vor aus Angst und Leid,
Sie fliessen jetzt aus Zärtlichkeit⁵.

Si l'amour n'a pas fait son bonheur, le poète a eu pourtant une notion très claire des qualités requises pour assurer le bonheur par l'amour et il s'est flatté de posséder pour son compte, comme il l'exigeait de sa partenaire, les vertus de sincérité, de discrétion, de fidélité dont il voulait orner son épitaphe funèbre⁶. Si sur ce point il s'est exagéré ses mérites, il a du moins ressenti profondé-

1. III, 165 (printemps 1722).

2. III, 165, v. 41 sqq.

3. III, 167, v. 73 sqq.

4. I, 162, v. 13.

5. Cf. Enders. *Ztf.*, p. 149.

6. I, 144, v. 55 et 40, v. 6.

ment et su noter avec un art tout spontané et le plus souvent dénué d'artifices les diverses nuances du trouble délicieux qui s'empare du cœur humain quand il aime, et définir l'essence de cette harmonie des âmes. D'ailleurs plus que les joies de la possession qui ne lui fut guère accordée, il a chanté les tourments qu'impose la passion, la mélancolie de la séparation ou du désir insatisfait :

Etwas lieben und entbehren
Ist ein Schmerz, der heimlich quält¹.

Il a enfin exprimé tout le caractère fatal de l'amour dans cette épigraphe qu'il s'était composée et dont l'objective lucidité fait le plus grand honneur à son jugement :

Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte,
Dass seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte;
Mein Pilger, lies geschwind und wandre deine Bahn,
Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb und Unglück an².

Est-ce à dire pourtant que Günther, poète de l'amour, amoureux au cœur ardent et multiple, ne mérite en tant qu'homme que des louanges? Disons résolument non. Il apparaît à certains égards comme le poète de l'égoïsme masculin, d'un égoïsme d'ailleurs naïf et inconscient qui désarme la sévérité. Alors qu'il se permet à lui-même toutes les libertés, il n'admet point que sa belle ait le moindre doute sur sa fidélité. Impétueux, avide, impatient en son désir, il veut tirer profit de toutes les occasions que lui offre le sort; il voudrait que fussent siennes toutes les femmes séduisantes qui traversent son chemin et souffrirait fort bien qu'elles lui gardassent une foi calme et aveugle jusqu'au jour où il lui plairait de choisir entre tous ces dévouements celle qui, en récompense de son attente patiente, serait aussitôt délaissée pour une nouvelle aventure. *Amabam amare*, disait saint Augustin. Dans le tourbillon qui l'emporte vers l'amour, Günther oublie ses propres torts avec une sincère insouciance et une ingénuité déconcertante pour ne se souvenir que des infidélités, des trahisons qu'il se croit en droit de reprocher à celles qui lui avaient fait l'aveu de leur sentiment. De là des plaintes et des rancœurs, mêlées de beaucoup d'amertume qui font, pour une part, de sa poésie amoureuse une poésie querelleuse.

1. I, 20, v. 1-2.

2. II, 48, v. 11 sqq.

Mais qu'importe au fond qu'il ait tort ou raison en son humeur irritable? Le lecteur n'oublie-t-il pas ce travers pour ne se rappeler que la détresse physique et morale d'un homme qui à coup sûr a été très malheureux? Lorsque Günther sent la mort venir, et qu'en lui tout ressort intérieur est déjà brisé, il écrit quelques pièces ultimes d'une repentance touchante, pleines de résignation chrétienne qui n'ont d'analogie que certains accents de Villon ou du bohème Verlaine. Comme ces derniers, il est parti sa vie durant à la dérive, sans jamais aborder au havre de salut, mais tirant des événements cette conscience claire que les maux que lui infligeait la vie et les tourments qu'il endurait par l'amour, transmués en chants pathétiques et touchants, assureraient finalement la pérennité de son renom :

Wen wahre Lieb und Weisheit adeln,
Der ist allein vom Sterben frei.

Si son nom n'a pas sombré dans l'oubli, il le doit à la sincérité de ses confessions qui fait le prix de ses poèmes. A une époque où la littérature ne présentait guère que des *auteurs*, c'est la première fois que se rencontre dans le lyrisme allemand un *homme* qui a fait de ses souffrances la matière de ses vers et, comme le poète de l'*Intermezzo*, a composé de petites chansons avec ses grandes douleurs. Pour la première fois aussi Günther offre à ses lecteurs la peinture d'amours réelles. Ses prédécesseurs décrivaient la femme aimée en traits si généraux et si superficiels que l'objet de leur adoration ne semblait guère avoir plus de vie qu'une vision de rêve; à ces fantômes exsangues Günther substitue des êtres réels, des femmes amoureuses qu'il désire et décrit en ses poèmes en se gardant du réalisme outrancier, en évitant les grossièretés ou l'évocation directe du plaisir sexuel. La bien-aimée n'est plus ici ce qu'elle était chez tant d'autres poètes à la mode : l'instrument du plaisir de l'homme; ou du moins cet aspect de l'amour est en quelque sorte sous-entendu. Rarement Günther sollicite dans ses vers l'ultime faveur de sa belle. Si ses poèmes sont traversés d'une robuste et saine sensualité — nullement comparable à la lascivité sénile d'un Hofmannswaldau — ils retiennent aussi notre attention par d'autres aspects : par leur charme, par leur tendresse enamorée, par la nuance du sentiment exprimé et surtout par leur caractère prime-sautier. A cet égard le jugement que portait Mencke sur les poésies

de Günther après la publication de la première édition (1724) reste toujours vrai : « Die gegenwärtigen Gedichte hat er keineswegs mit zerfressenen Federn und vieler Vorbereitung, sondern grösstenteils aus dem Stegreif geschrieben. »

Par là cette œuvre spontanée forme un singulier contraste avec le formalisme des productions de l'époque et occupe une place particulière dans la littérature allemande du début du XVIII^e siècle : elle est la première manifestation d'un renouveau lyrique qui ira s'affermissant et connaîtra l'apothéose avec Goethe. On peut donc situer Günther à l'origine d'une tradition, d'un art et d'un lyrisme nouveaux, qui se tiennent à égale distance de la platitude des poètes de cour et de la phraséologie conventionnelle des versificateurs à la mode. Les poèmes qu'il a écrits lui étaient dictés par une impérieuse nécessité intérieure, par une sensibilité qui ne connaissait point de réserve mentale : ce sont les confessions d'un poète qui non seulement sait chanter gracieusement l'amour, mais vibre à tout ce qui l'émeut, s'irrite ou éclate en reproches et trouve chaque fois le ton plaintif ou amer, élégiaque ou léger qui convient à ses chants. C'est en cela surtout qu'il dépasse ses prédécesseurs : en lui le fait vécu coïncide exactement avec la forme poétique en laquelle il s'exprime, et la fusion de ces deux éléments engendre cette haute valeur poétique, cet effet d'art que l'on désigne du nom de *Stimmung*. Ayant renoncé à la préciosité et au gongorisme des Silésiens, Günther renonça par là même à ce qui n'était selon la terminologie de Goethe que « manière » et se créa, le premier peut-être des poètes allemands, un « style » personnel. Ses devanciers n'avaient su que copier l'*Erlebnis*, l'utiliser comme motif d'arabesque, sans l'intégrer dans leurs œuvres et l'y faire vivre intensément. Günther au contraire transforme son expérience personnelle si souvent douloureuse en authentiques poésies de circonstance, l'infuse à la poésie elle-même et enrichit cette dernière de tout ce que le fait vécu représente de sens intime et de sincérité.

Günther a tant mis de lui-même dans son œuvre que sa biographie et pour une part aussi son évolution intellectuelle peuvent en être déduites. Il est dans la littérature allemande le premier poète du « moi », d'un moi que malgré ses défauts nous ne pouvons qualifier de haïssable. Bon nombre de ses poèmes commencent par l'affirmation de sa personnalité, par un *ich* ou un *mein* qui fait apparaître l'ensemble de l'œuvre comme le propre journal du poète ou comme

son autobiographie subjective, toute chargée de ses souffrances, de ses espoirs, de ses repentirs, bref de sentiments trop profonds ou trop personnels pour qu'ils pussent s'accommoder de l'appareil mythologique, de l'expression conventionnelle et de la langue érudite de ses prédécesseurs.

Günther est chronologiquement le premier poète de lyrisme authentique dont l'inspiration jaillit du cœur et parle directement au cœur ; il est de ce fait le précurseur immédiat de Goethe qui lui a emprunté dans sa jeunesse plus d'un thème et plus d'une forme poétique¹, tout en portant sur lui dans son âge mûr un jugement assez sévère. Avec Günther les grands poèmes d'amour, dont les poésies de Fleming n'étaient qu'une esquisse, acquièrent pour la première fois droit de cité dans le lyrisme. Cependant il ne suffit pas de répéter, comme on le fait trop souvent, que Günther est le grand *Bekanntnislyriker* ou *Bekanntnisdichter* d'une ère littéraire pauvre en vrais poètes. Il faut prendre conscience de la qualité particulière de ce talent lyrique qui avec un beau dédain des théories abstraites tira le nom de poète du discrédit où il était tombé et en releva le prestige par le seul rayonnement d'une vérité poignante, d'une profonde passion incluses dans ses vers. Il est aisé de relever, comme le fit Gottsched non sans quelque étroitesse de jugement, les insuffisances de la poésie de Günther ; il est hors de doute que dans sa production très inégale il y a une surabondance de pièces de circonstance, entendues dans le plus mauvais sens du mot, de poèmes de commande qui furent le gagne-pain de l'homme et n'ont qu'une médiocre valeur. Il est certain d'autre part que Günther a été littéralement prisonnier de son tempérament exclusivement lyrique et en a subi les conséquences : poète essentiellement subjectif, il n'a su briller ni dans la poésie épique pour laquelle il manquait de l'objectivité nécessaire, ni dans le drame où il avait remporté des succès scolaires, ni même dans la poésie satirique ; car toujours préoccupé de lui-même, il a négligé la peinture générale des mœurs de son temps pour ne retenir que ce qui intéressait son propre destin et laisser l'avantage à l'élément personnel.

Mais ces limites « extérieures » du lyrisme de Günther ne font que mieux ressortir l'aspect intime d'un talent qui dans son domaine propre alliait les grands thèmes généraux à l'*Erlebnis*

1. Voir notre conclusion.

strictement individuel, donnait à ce dernier la portée d'une vérité générale ou la résonance d'une émotion profondément humaine. Alors le destin de Günther, sa plus tendre chanson d'amour comme sa plainte la plus désespérée, s'élargissent démesurément, prennent des proportions telles que, dans son cri de joie comme dans son sanglot, on croit deviner la palpitation de l'humanité même.

Par cette qualité largement humaine, la subjectivité du lyrisme de Günther a opéré, loin de toute imitation, une étroite interpénétration, une fusion intime de la vie et de la poésie, l'une exprimant l'autre, l'une inspirée de l'autre. Et c'est là un rare moment de la littérature dans la première moitié du XVIII^e siècle. Mais Günther lui-même ne s'était élevé à cette haute conception du lyrisme pur qu'après deux étapes successives ; s'il n'avait pas nettement conscience de cette ascension de son lyrisme, s'il ne l'a épuré et débarrassé de la gangue que sous l'empire d'une nécessité intérieure, il n'en a pas moins traversé le désert aride de la stérile poésie de commande et les jardins artificiels de la poésie anacréontique qui s'oppose de tous points au véritable lyrisme. Günther représente ainsi un îlot isolé parmi les fluctuations des courants et de la mode littéraires. Après lui, l'anacréontisme triomphant va statuer officiellement le divorce de l'œuvre et de la vie, sans voir là de contradiction. Et le terrain perdu de ce fait pour le lyrisme pur ne sera reconquis que plus tard par les odes de Klopstock et les poésies du jeune Goethe : alors seulement la confession personnelle aura définitivement acquis droit de cité en littérature et l'*Erlebnis* deviendra l'aliment même de la poésie.

DEUXIÈME PARTIE

BARTHOLD HEINRICH BROCKES

1680-1747

On ne saurait imaginer de contraste plus saisissant et plus significatif que celui du poète que nous avons étudié dans le précédent chapitre et de l'écrivain dont nous allons nous occuper maintenant. A côté de Günther, le professionnel pauvre, Brockes représente le riche amateur de lettres ; si le premier fait figure de poète authentique, victime des exigences de son art ; si, du fond de sa détresse, il ne sait que chanter tout ce qui l'émeut, l'étreint ou l'accable, le second apparaît au contraire comme un gros bourgeois bien renté, nanti d'un emploi public lui assurant considération, dignité et, par surcroît, d'honnêtes revenus, et qui accorde seulement au versificateur qui sommeille en lui les heures de loisir que ne revendique pas sa charge. Déjà Burckhard Mencke, l'ami de Günther, notait dans le commentaire des poésies de son protégé défunt : « Wenn ein Brockes, den das Glück in einen so vortrefflichen Zustand gesetzt, dass er nur zum Vergnügen arbeiten darf, etwas schreibt, so hat er Musse und Gelegenheit, etwas Schönes zur Welt zu bringen. Aber wenn ein armer Günther singt, sich etwas zu seinem Unterhalte zu verdienen, so kann es nicht fehlen, es muss manchmal ein heischerer Ton mit unterkommen¹. » Poète à ses très nombreux moments perdus, Brockes est plus proche de ses devanciers du xvii^e siècle, von Zesen, Hofmannswaldau ou Lohenstein, tandis que Günther qui semble marqué dès l'abord du signe fatal des décadents, annonce déjà un Rimbaud ou un Verlaine.

C'est dire quel abîme sépare ces deux hommes, et combien différente est leur inspiration, quoique la production poétique de Brockes prenne place immédiatement dans le temps après l'œuvre de Günther. Brockes en outre est moins doué que Günther, moins capable de communiquer son âme profonde et d'émouvoir le lecteur. Pourtant il a en commun avec son prédécesseur un trait nouveau de la poésie allemande, la tendance autobiographique. Il incarne avec lui l'esprit d'une nouvelle génération qui renonce aux conventions des bergeries ou de la poésie de cour pour confier à ses vers

1. Cité dans Volkmann, *J. C. Günther im Rahmen seiner Zeit*, p. 59.

les préoccupations de l'individu et parler de son Moi. Par là, la poésie de l'un comme l'œuvre de l'autre revêt un caractère spécifiquement humain dont la littérature antérieure n'offrait guère d'exemple. — Mais hâtons-nous de fixer les limites de cette originalité : Brockes n'a pas, à beaucoup près, le tempérament ardent, fougueux, passionné de Günther ; le point de vue en quelque sorte « éternel » qu'il adopte d'emblée, lui interdit ces cris déchirants, ces spasmes de révolte, ces appels angoissés qui se rencontrent si fréquemment sous la plume de Günther. Nul cri de passion chez Brockes, qui est beaucoup plus ménager de sa vie et plus économe de ses forces que son devancier. Son œuvre ne palpite pas des pulsations que l'on sent courir aujourd'hui encore dans les vers de l'amant de Léonore.

Peut-être faut-il voir là une raison suffisante de l'oubli, sinon du discrédit, où tomba vite le nom de Brockes. Dès 1800 le critique Eschenburg, éditeur des œuvres complètes de Hagedorn, épinglait sur l'auteur de *Irdisches Vergnügen in Gott* cette remarque : « ein sonst so beliebter und jetzt fast ganz vergessener Mann¹ ». Trente-trois ans plus tard, G. Gervinus s'évertuait à restituer à Brockes une place d'honneur dans les lettres allemandes ; mais en 1888 encore le critique A. Biese porte sur l'œuvre compacte de notre auteur ce jugement écrasant : « ein riesiges und für uns jetzt in seinem ganzen Umfange völlig ungeniessbares Werk² ». Que de fois le lecteur moderne n'est-il pas tenté de souscrire sans réserve à cette sentence sévère, mais peut-être juste !

Et pourtant ce talent médiocre fit époque, parce que pour la première fois il satisfaisait un besoin de son temps. D'imagination bien moins vive que Günther, Brockes exerça sur la littérature une influence incomparablement plus grande, parce qu'il s'est confiné dans quelques thèmes négligés depuis longtemps, qu'il a repris, orchestrés, systématisés avec une rare persévérance dans l'effort et une singulière volonté dans l'exécution. Alors que les poètes contemporains ne sortaient guère des sentiers battus, Brockes pour la première fois s'attache à une description nouvelle des spectacles de la nature et donne comme contenu à sa poésie les impressions neuves de ses sens. Il « émancipa les sens », comme l'a dit juste-

1. *Hagedorns poetische Werke*, tome IV.

2. *Die Entwicklung des Naturgefühls*, p. 236.

ment Gervinus, et chanta ce qu'il voyait, ce qu'il entendait, ce qu'il dégustait ou ce qu'il sentait. Ainsi il détourna la poésie du formalisme creux ou des ternes événements de la vie de cour pour la vivifier au contact direct de la nature ; — du moins le pensait-il ; car, en fait, la préoccupation scientifique, l'observation méticuleuse ou la pesante érudition entravent trop souvent l'expression du sentiment, et diminuent grandement le titre de gloire que Brockes pouvait conquérir par ce retour à la nature. Il reste cependant que, compte tenu même de ces défauts, l'œuvre de Brockes a ouvert des voies nouvelles au lyrisme et que sans ce précurseur on ne comprendrait guère la poésie alpestre de Haller, l'ode au printemps d'Ewald von Kleist, les idylles de Gessner ou les odes de Klopstock. Certes le torrent majestueux et abondant à l'excès qu'est l'*Irdisches Vergnügen* charrie encore bien des impuretés, et il ne faudra rien de moins que l'influence de Rousseau pour en clarifier l'apport. Mais comment aurait-il pu en être autrement et comment en tenir rigueur à l'auteur ? Il naît alors que la deuxième école silésienne est à l'apogée de sa gloire. Et lorsqu'il meurt, Klopstock est sur le point de publier sa *Messiade* : dans l'intervalle un long espace a été parcouru, un progrès considérable a été accompli, que nous allons examiner de plus près.

. . .

Barthold Heinrich Brockes¹ naquit le mercredi 22 septembre 1680 à Hambourg d'une famille dont les ascendants maternels établis à Wismar, et les ascendants paternels originaires de Lübeck, s'étaient enrichis dans le commerce et avaient acquis une grande notoriété dans la bourgeoisie de leur ville. Le père du poète, Bernhard Brockes, établi depuis peu à Hambourg, y était devenu un négociant aisé et avait épousé en 1674 Margareta Elmhoff, sœur de son associé. De cette union naquirent cinq enfants, dont le petit Barthold fut le seul garçon ; trois filles, nées avant lui, moururent en bas âge ; la dernière, Anna Elisabeth, devait, elle aussi, mourir jeune encore (1681-1705). Le père lui-même mourut en 1694 ; en sorte que le garçonnet, alors âgé de quatorze ans, resta soumis uniquement à l'influence du « calme naturel » de sa mère.

1. Le nom se prononçait Brooks (cf. Eschenburg. *Hagedorns Poetische Werke*, IV, 86) ; il est souvent écrit Brocks ou Broks pour des raisons métriques.

Instruit d'abord par un précepteur, von Sosten, le jeune Brockes alla bientôt en classe à la *Johannisschule* de sa ville natale, où il eut pour maître Nicolas Reimarus (mort en 1694), père du célèbre philosophe des *Wolfenbüttler Fragmente*, et auquel le poète garda toujours une grande gratitude. L'enfant ne manifestait de préférence marquée pour aucune des matières de l'enseignement; peut-être s'intéressait-il davantage au dessin, à l'histoire, à la mythologie. Au lycée où il entre en 1697, il reçoit de solides leçons de maîtres éprouvés — le Sénat de la ville ne reculait devant aucun sacrifice pécuniaire pour s'assurer la collaboration de professeurs éminents — et acquiert de bonnes connaissances dans les sciences et les langues étrangères¹. Mais le savoir théorique ne l'attirait guère si nous en croyons son autobiographie, et dès cette époque une vie plus active, un certain goût de la liberté le sollicitaient et le portaient vers d'autres buts.

Nanti d'une certaine fortune laissée par son père, il échappe peu à peu à l'affection étroite de sa mère qui, dans le monde commerçant où elle vivait, ne trouvait guère d'appui ni pour l'aider dans ses affaires ni pour la conseiller sur la voie où orienter son fils. Donc Brockes flâne et muse, mène pendant quelque temps une vie oisive, dans Hambourg d'abord, dont le port marchand et le négoce, la Bourse et les mœurs offraient un spectacle pittoresque et curieux pour un observateur averti. Il prend conscience à ce moment des conflits religieux latents en sa ville natale, où l'intransigeante orthodoxie luthérienne — qui avait décrété l'obligation de la confession, la censure, la présence indispensable aux offices, — commence à subir divers assauts, que mènent les Réformés chassés de France par la Révocation de l'Édit de Nantes, les Juifs qui occupent dans la finance et le négoce une place de plus en plus grande, les piétistes surtout, dont les idées font à Hambourg d'énormes progrès et suscitent de véritables batailles de rues. Il n'est pas impossible que le jeune Brockes, témoin des excitations dont les disciples de Spener étaient l'objet, des venimeuses campagnes menées contre eux par la plume et du haut de la chaire, pour maintenir le dogme orthodoxe en son intégrité, ait été amené dès cette époque à prendre parti en son for intérieur et, à tout le moins, à ne se défendre que mollement

1. Brockes a écrit des vers en français, en espagnol, en hollandais, en italien, en bas-allemand et en latin (cf. le *Bethlem. Kindermord*). Il comprenait également et parlait la plupart de ces langues.

d'un certain scepticisme en matière de religion, et à se faire de celle-ci une notion moins rigoriste, moins étroite, plus libre et plus vivante que ce n'était l'habitude dans les milieux hanséatiques. En tout cas — le fait est significatif, — en quelle Université se rendra-t-il pour achever ses études au sortir du lycée ? A Halle, la cité du piétisme, que l'orthodoxe Edzardi avait nommée « la diabolique ».

Mais auparavant le goût des voyages, stimulé en lui par la vue de toutes les marchandises et denrées qui s'entassaient sur les quais du port — caisses d'oranges des pays chauds, vins de France, tabacs de l'Inde, poissons du Groenland, — exalté par la fréquentation assidue de l'Opéra, dont les coulisses faisaient défiler sous ses yeux de mirifiques visions, prit une autre forme. Le précepteur du jeune homme, un certain Granardus, devait se rendre à Vienne en 1698 ; le jeune Brockes décida sa mère à le laisser accompagner le voyageur. Et les voilà bientôt tous deux à Dresde. Mais cette première étape avait suffi à faire sentir à Brockes le grave inconvénient qu'il y avait pour lui à être toujours sous la tutelle d'un mentor. Sous prétexte que son précepteur « malgré son érudition était de mauvaise conduite », Brockes l'abandonne à Dresde et se joint à une société de nobles qui faisait route vers Prague.

La liberté dont il jouissait grâce à sa fortune le mettait, somme toute, en assez bonne posture. Il renouvelle sa garde-robe, il apprend à danser, il se montre à la cour de Dresde, chez le Prince-Électeur de Saxe. Mais ces mondanités ont creusé un large trou dans sa cassette. Et quand Brockes arrive à Prague, il n'a plus d'argent et est obligé de prendre, sans tarder, le chemin du retour par voie d'eau — la plus économique. Il ne fait qu'une courte apparition à Hambourg, juste le temps de se parfaire dans les usages du monde, de mieux apprendre le français, la musique et de se perfectionner dans les exercices du corps : préface naturelle à la vie d'étudiant qui l'attend à Halle où il arrive à Pâques de l'année 1700.

L'Université de Halle, quoique de fondation récente (1694), jouissait déjà d'une grande réputation, tant par le prestige de ses fort renommés professeurs de droit qu'à cause de l'effervescence piétiste dont elle était le centre. Un proverbe alors en faveur disait :

« Ziehst du nach Halle aus,
Kehrst du als Pietist oder Atheist nach Haus ».

Ce dicton populaire laisse assez entendre quelle profonde influence

exerçaient là sur les étudiants¹ avec le piétiste Francke et avec Thomasius, les maîtres de l'*Aufklärung*. A Hambourg, Brockes avait vu le piétisme traqué, mais remplissant sa mission historique, s'efforçant de revigorer le sentiment religieux ; à Halle, il le trouvait triomphant et déjà dévié, imposant à ses fidèles de nombreux exercices de méditation à toutes les heures du jour et versant dans les extravagances d'une dévote exaltation.

De pareilles tendances ne pouvaient être du goût de Brockes qui, sans se mêler aux orgies des étudiants et sans prendre part aux bruyantes manifestations de leur vie corporative, ne dédaignait pas cependant de se joindre à eux pour rire et s'amuser sainement, ou faire des excursions dans la campagne environnante. Il semble en outre rechercher à cette époque la fréquentation des femmes, des plus vieilles, assure-t-il dans son *Autobiographie*², et des moins belles de préférence aux autres ; mais nous ne sommes pas tenus de le croire sur parole. Il paraît certain en tout cas que le piétisme ne réussit pas à conquérir le jeune homme et que Brockes, malgré sa religiosité foncière, lui garda même quelque rancune d'avoir tenté d'assombrir ses beaux jours d'étudiant³. Cette réserve faite, on ne saurait trop se garder de sous-estimer l'influence qu'exerça sur Brockes Thomasius lui-même : sans se convertir au piétisme proprement dit, le poète n'en restait pas moins attaché à un certain mysticisme, à une conception particulière du christianisme où l'imagination et la fantaisie individuelles échappaient aux entraves ordinaires et aux étroitures du dogme. Brockes qui suivait assidûment les cours de droit du maître, fut assurément imprégné de ses idées religieuses, même s'il n'y adhéra pas complètement : il devait les exprimer dix ans plus tard dans un oratorio : *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712). Thomasius à cette époque (1700) menait le bon combat contre les procès de sorcellerie, contre les superstitions et les poursuites d'hérétiques ; il mettait ses auditeurs en garde contre les gestes théâtraux et les attitudes calculées des prêtres et des prophètes de toute religion et soutenait l'opinion que la véritable religion ne se réduit pas à une confession particulière, mais qu'elle réside dans la mise en œuvre

1. Cf. Julian Schmidt. *Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland*, I, 249-252, et Hettner. *Gesch. der deut. Liter.*, III, 1, p. 90-115.

2. P. 177 sq.

3. Cf. plus loin, p. 281.

de la morale et dans la confiance en la bonté de Dieu. On enseignait autour de lui que chacun peut faire son salut, quelle que soit sa foi ou sa religion, en se fondant sur le droit naturel et en dissociant la foi révélée et la raison.

Brockes emmagasinait pêle-mêle ces idées religieuses, un tantinet subversives, et des notions juridiques. Et c'est pour se perfectionner dans la pratique du droit que, sur le conseil de ses maîtres, il décida de se rendre au printemps de 1702 au *Reichskammergericht* que l'Empire venait de transférer de Spire à Wetzlar. Il y trouva un grand édifice vermoulu, une vieille machine administrative, où la concussion, la vénalité, l'incurie sévissaient et empêchaient tout travail utile. Brockes en conçut le même dégoût que Goethe soixante-dix ans plus tard ; et au bout de quelques mois il se mettait en route pour l'Université de Genève.

Mais l'invasion française qui, depuis le début de la guerre de Succession d'Espagne (1701) avait déjà fait déplacer le siège de la Chambre d'Empire, arrêta bientôt Brockes en chemin, et l'empêcha de dépasser Heidelberg en direction du sud. Sans renoncer à son projet, il fait un détour par Nuremberg, où il poursuit pendant trois mois (octobre 1702-janvier 1703) des études d'art sous la direction d'un nouvel ami, le graveur Sandrart (qui inspirera Wackenroder) : il vit là dans un milieu de peintres qui professaient pour l'art italien un véritable culte et mettent au cœur de Brockes la nostalgie de la terre classique des arts. Un heureux hasard lui procure les moyens de gagner la terre promise et bientôt, malgré les dangers que fait régner la guerre, il franchit le Brenner et gagne l'Italie : il arrive à Venise pour le carnaval de 1703.

Chose curieuse, ce n'est pas l'art, auquel l'avaient préparé les leçons reçues à Nuremberg, qui va intéresser Brockes en Italie ; son « journal » lui-même n'y fait guère allusion ; c'est surtout la littérature qui retiendra son attention, si l'on néglige diverses aventures relatées dans l'autobiographie, qui le mettent en présence tantôt de bandits qui le menacent, tantôt de grandes dames qui se montrent fort avenantes envers lui, l'invitent à prendre place dans leur gondole ou à les suivre chez elles.

A vrai dire, Brockes est souvent à court d'argent, et chaque fois que les subsides se font attendre, il est obligé de mener une vie assez retirée qu'il consacre à l'étude de la langue italienne : c'est ainsi qu'il découvre Giambattista Marino et songe à le traduire.

Puis lorsqu'il est à nouveau pourvu de viatique, il reprend sa course par Ferrare, vers Rome, se mêlant à la vie populaire, aux fêtes, aux cérémonies religieuses, fréquentant aussi les meilleurs cercles de la société romaine, où les poètes étaient fêtés et honorés, et non pas tenus dédaigneusement, comme en Allemagne, pour de froids professeurs de morale. Rome le séduit moins par les chefs-d'œuvre de la peinture italienne que par les monuments de l'art antique pour lequel il montre maintenant plus de compréhension ; les ruines qu'il contemple lui inspirent de salutaires réflexions sur l'incertitude des choses humaines et sur le pouvoir du temps, supérieur même à celui des religions. Et Brockes qui avait quitté Hambourg dans une indifférence totale à l'endroit de la poésie, sent vibrer soudain en lui un besoin inconnu d'écrire et de produire.

Il voulait compléter sa connaissance de l'Italie par la visite de Naples ; la fièvre, la chaleur, les menaces de guerre le forcèrent à renoncer à ce projet. Le cœur gonflé d'enthousiasme, l'esprit rempli de visions impérissables, il prend le chemin du retour par Sienne, Florence, Livourne, dont le souvenir ne laisse d'ailleurs à peu près nulle trace dans son œuvre ; il gagne Gênes, Savone en envisageant toujours Genève comme ultime but de ses pérégrinations. La route qui y mène reste cependant dangereuse ; mais en dépit des mouvements de troupes, il s'obstine à passer les Alpes, au prix de tribulations sans nombre entre les Français et ses muletiers, et d'incroyables difficultés matérielles. Bientôt enfin il gagne Chambéry et de là Genève, où il va séjourner durant l'hiver de 1703-1704.

C'est pour Brockes l'occasion d'un contact étroit avec une nature nouvelle et il occupe ses loisirs à des études de botanique et de minéralogie. Il fréquente, dans la société genevoise, un milieu intéressant de libres-penseurs et se lie particulièrement, à Lausanne, avec J. P. de Crousaz, le futur auteur d'un *Traité de la liberté de penser* (1715) hostile à Leibnitz et à Pope. Puis, quand il a épuisé l'attrait de la grande cité du Léman, Brockes se remet en route par Lyon vers Paris, où il ressent non sans malaise le contraste entre l'esprit franc et loyal de Genève et l'étiquette, les intrigues, l'hypocrisie de la cour du Roi Soleil. En outre la situation politique — la bataille de Höchstädt venait d'être perdue — est peu favorable alors à la présence d'Allemands à Paris. Pour toutes ces raisons Brockes ne rapporta de la capitale de la France nulle bonne impression, et déjà il se proposait de gagner l'Angleterre par Amsterdam quand il

fut rappelé par une lettre de sa mère qui venait de perdre son unique fille et désirait le retour de son fils auprès d'elle.

Mais comment serait-il revenu de ses lointains voyages sans rien qui couronnât ses prétendues études, sans un parchemin qui pût légitimer sa longue absence ? Il importait que Brockes rapportât au moins un diplôme de l'étranger. Sitôt en possession de la lettre de sa mère, il se rend donc à Leyde où il fait la connaissance du peintre Wilhelm Mieris, suit hâtivement quelques cours d'Université et improvise une licence en droit qui marque le terme de cette période de voyages. Il prend congé de ce pays de l'art et de la philosophie — car ici les noms de Descartes et de Spinoza font pendant à celui de Mieris — et rentre à Hambourg vers la fin de 1704.

Aux voyages succède désormais une période de vie calme et retirée auprès de sa mère d'abord, puis à son propre foyer ; Brockes mûrit et développe les impressions recueillies, devient un amateur éclairé et compétent en peinture et en musique, lit les auteurs dont on lui a signalé l'importance en Italie et en France, traduit Boileau et M^{me} Deshoulières. Mais le goût italien lui plaît davantage. Il s'intéresse à un poème en quatre parties, bien oublié, de Marino, *Le Massacre des innocents* (1620) ; il s'en enthousiasme à tel point qu'il décide de traduire les 3.320 vers de l'original en autant d'alexandrins allemands. Il y emploiera plusieurs années, et ce n'est qu'en 1715 que paraîtra son *Verdeutschter Betlehemitischer Kindermord*, où Bodmer devait voir l'aube de l'épopée qui manquait à la littérature allemande.

Entre temps, d'autres œuvres l'avaient déjà sollicité. En 1712, Brockes avait publié une cantate *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, dans le goût des Italiens et dans le style ampoulé du baroque, que Händel lui-même prit pour thème d'un oratorio. L'œuvre eut un grand succès en son temps, et Brockes fut alors tenu pour le plus musical des poètes ; à telles enseignes qu'une trentaine de musiciens composèrent cette cantate.

Cependant Brockes, au milieu de ses préoccupations spirituelles ne perdait pas de vue ses intérêts matériels. Déjà il avait entrepris plusieurs voyages, dont un en Hollande, pour prendre femme. Son désir de trouver une compagne devint bientôt une impérieuse nécessité quand, sa mère étant morte en 1709, Brockes se trouva seul dans la maison familiale. Grâce à l'entremise du poète König qui séjournait alors à Hambourg, Brockes fit la connaissance d'une

jeune fille riche, Anna Ilisabe Lehmann, qu'il épousa en février 1714 et qui lui donna douze enfants.

L'année suivante (1715), Brockes fonde avec König et Richey la *Deutschübende Gesellschaft*, qui groupa bientôt un grand nombre de poètes désireux d'épurer la langue, de la débarrasser des métaphores et des figures prétentieuses que l'imitation italienne avait mises à la mode. L'activité de cette compagnie ne se bornait pas à la critique de poèmes et à des discussions d'ordre linguistique, elle prétendait aussi instaurer de véritables liens d'amitié entre ses membres, et dans ce but le chant était un article essentiel du règlement de la société¹. Mais après de courtes années de prospérité, la *Deutschübende Gesellschaft* disparaissait en 1720. Brockes lui-même était alors trop rempli de ses modèles italiens pour lutter efficacement contre l'enflure des Silésiens.

En cette même année 1720, Brockes est élu sénateur et sa notoriété est bientôt consacrée par l'énorme succès que remporte le premier volume de l'*Irdisches Vergnügen in Gott* (1721). Tout aussitôt lui sont confiées des missions diplomatiques. En 1721, il accompagne le bourgmestre de Hambourg en ambassade à Vienne auprès de l'empereur Charles VI et mène à bien de difficiles négociations. En 1724-1725, il est envoyé à deux reprises, en compagnie du syndic, à Glückstadt auprès de la cour de Danemark, puis à Berlin auprès de la cour de Prusse. Quand Brockes rentrait de mission à Hambourg, c'était pour recevoir les compliments des princes qu'avait enthousiasmés la lecture de ses œuvres.

Dès lors, les honneurs et les distinctions honorifiques ne lui feront pas défaut. Juge en 1729, il est nommé en 1730 *Landprätör* et élevé à la dignité de comte palatin. De 1735 à 1741, il exerce à Ritzebüttel — à quinze lieues de Hambourg, non loin de la mer, à l'embouchure de l'Elbe — les fonctions multiples de bailli ou d'intendant, qui comprenaient aussi bien l'exercice de la justice et la nomination des membres du bas-clergé que l'entretien des digues et les mesures à prendre contre l'incendie. Et c'est dans le calme de

1. Sept ans plus tard, quelques membres de cette première société bientôt dispersée, Brockes, Richey, Fabricius, fondent alors un autre groupement, *die Patriotische Gesellschaft* (1724-1748), dont l'organe fut la revue publiée par Chr. Fr. Weichmann. Les membres, une dizaine en tout, se réunissaient une fois par semaine pour discuter pratiquement « über das gemeine Beste des Vaterlandes » et exposer mutuellement leurs idées de l'amour du prochain et du sens de la vie. Ils rédigeaient une revue morale, *der Patriot*, conçue sur le modèle du *Spectator* anglais.

cette résidence seigneuriale qu'il composera trois nouveaux tomes de l'*Irdisches Vergnügen*.

Veuf en 1736, il revint à Hambourg en 1741, y poursuivit son activité littéraire par de nouvelles traductions et la continuation de l'*Irdisches Vergnügen* dont le neuvième tome devait paraître après sa mort. Il fut emporté par une pneumonie le 13 janvier 1747 à l'âge de 66 ans.

I

LE POÈTE DESCRIPTIF

Nous ne nous attarderons pas aux premières productions de Brockes qu'il dut lui-même considérer plus tard comme négligeables puisqu'il ne leur a pas fait une place dans son œuvre définitive. Comme tout poète à ses débuts, Brockes n'écrivit d'abord que des pièces sans grande originalité : poésies de circonstance à l'occasion de mariages ou de fêtes, oratorios, traduction-adaptation du *Massacre des Innocents* de Marino. Tous ces poèmes portent la marque d'une première « manière » où nous chercherions en vain le véritable visage de notre auteur : ils reflètent très nettement l'inspiration italienne qui acquiert sa plus grande ampleur avec la traduction de Marino et se caractérise par la haute enluminure, les artifices du style, l'élégance frelatée et l'abus de la mythologie. Brockes qui cherche alors sa voie, imite sans talent ses prédécesseurs et se situe à égale distance de l'emphase italienne et des pires défauts de Hofmannswaldau ou de Lohenstein.

A persévérer de la sorte, il n'aurait guère moissonné de lauriers. Mais pour son bonheur de sages et rigoureux censeurs veillaient sur lui et s'inquiétaient de l'orientation que Brockes imprimait à toute la littérature de l'Allemagne du Nord. La petite école qui se groupait autour de lui, sa collaboration à la grande revue de Hambourg, le *Patriote*, le mauvais goût et les « fausses pensées ampoulées » dont on l'accusait, suscitèrent une querelle littéraire dont les promoteurs furent le poète König et Bodmer lui-même. L'initiative en fut prise en 1723 par l'auteur des *Discourse der Mahlern* (1721) qui venaient de paraître. Tout plein d'un beau zèle et ayant mûri le projet de relever le prestige de la poésie allemande, Bodmer jugeait indispensable de réformer d'abord le goût littéraire et, pour ce, de frapper en premier lieu le *Patriote*. Le poète de la

Cour de Saxe, J. U. König, auquel Bodmer s'ouvrit de ses intentions, jaloux déjà du gros succès remporté par le premier volume de l'*Irdisches Vergnügen*, se rallia sans réserve au plan de guerre établi. Ainsi fut fondée la *Boberfeldische Gesellschaft*, véritable trait d'union entre Zurich et Dresde, dont le seul objet était la lutte contre l'influence de Brockes, de Weichmann et de Triller, principaux collaborateurs du *Patriote*, contre leurs « schwülstige Schreibart und falsche Gedanken ¹ », telles qu'elles s'épalaient dans le *Betlehemitische Kindermord* du plus illustre de ces Hambourgeois. Il s'agissait en un mot d'« étriller le *Patriote* », de donner une sévère leçon à Brockes, à ses imitateurs et, d'une manière générale, à quiconque « bereichert seine Verse eben mit lauter Edelsteinen, Gold, Sternen und Sonnen, wie sein Vorgänger ¹ », et, armé des règles de Quintilien, de donner impitoyablement la chasse aux expressions trop recherchées, à l'affectation et au manque de naturel ².

Ce fut sans doute pour Brockes un salutaire avertissement : cette menace d'une querelle littéraire, la peur de représailles par la plume révélèrent au poète abusé le danger auquel il s'exposait en ne renonçant pas au conventionnel d'apparat et contribuèrent à l'incliner vers une seconde « manière » où s'affirme dès lors un véritable poète descriptif qui s'attache à peindre la nature et développe des thèmes nouveaux pour l'époque, encore qu'il ait subi, dans ce retour à la nature, diverses influences qu'il convient d'abord de préciser.

Si, à partir de 1715 environ, Brockes se consacre de plus en plus à la poésie descriptive, c'est pour une bonne part à la lecture des Anglais qu'il en est redevable. Leur influence sur la littérature allemande de ce temps, sur Brockes et sur Hagedorn en particulier, est assurément considérable : toute une génération attendait anxieusement un message de rénovation ; un groupe entier d'écrivains avides de régénérer une littérature trop longtemps vouée à l'artificiel témoignait alors d'une extrême réceptivité, d'une large compréhension à l'égard de poètes anglais, dont les œuvres et la renommée avaient pénétré par Hambourg jusqu'à l'intérieur de l'Allemagne. C'est indubitablement sous l'action des périodiques et des

1. Lettre de König à Bodmer, 15 mai 1725.

2. Lettre de König à Bodmer, 1^{er} septembre 1727.

chefs-d'œuvre de la littérature anglaise que Brockes se détacha de l'imitation des Italiens et de l'enflure des Silésiens pour se tourner vers l'observation et l'étude de la nature.

Les revues morales anglaises à tendance didactique comme le *Spectator* ou le *Guardian* qui paraissaient à Londres depuis 1709, étaient lues régulièrement à Hambourg par tout le public cultivé ; Brockes, mieux informé peut-être que ses compatriotes, s'imprégna littéralement de l'esprit de ces publications ; mesurant mieux qu'un autre l'efficace portée d'une semblable entreprise, il en traduisit divers morceaux¹, tant et si bien qu'il mérita un peu plus tard le nom d'« Addison allemand » qui lui fut décerné par un ouvrage anglais². Une véritable communion de pensées s'institua de la sorte entre Brockes et les écrivains d'outre-Manche, non seulement avec Addison et Steele, éditeurs des célèbres revues, mais avec Pope et Shaftesbury, Thomson, Richardson ou Milton. Les *Poésies pastorales* d'Alexandre Pope et sa *Forêt de Windsor*, publiées respectivement en 1709 et 1713, révélèrent à Brockes moins le philosophe et le poète didactique que l'auteur de descriptions idylliques de la nature, et c'est par la qualité de son sentiment de la nature que Pope exerça une influence sur Brockes beaucoup plus que par son rationalisme et son classicisme inspiré du goût français. En particulier, Brockes adhéra au principe posé par le poète anglais : « whatever is, is right », en vertu duquel, rejoignant les principes philosophiques de Leibnitz, il considère que le monde, tel qu'il est, est le meilleur de tous les mondes possibles et digne des chants les plus sublimes³. — A Shaftesbury Brockes a sans doute emprunté la notion de vertu que sa génération révere en tous ses écrits et l'idée que l'homme est naturellement enclin au bien, comme l'exposaient les *Characteristics of men, manners, opinions, times* (1711), dont Brockes traduira des passages⁴. — Quand un peu plus tard paraîtront les *Seasons* de James Thomson (1730), Brockes en aimera l'allure classique, la claire ordonnance ; il goûtera la fraîcheur de cette nature idyllique, il partagera avec Thomson les larges effusions, le culte de la solitude. Non seulement il traduira différents extraits

1. *Irdisches Vergnügen*, II, 592 sqq.

2. *Present state of the Republic of letters*. London, 1731, p. 390.

3. *L'Essai sur l'homme*, de Pope (1740) sera traduit par Brockes en 1745.

4. *Ird. Verg.*, IV, p. 441 sq. et IX, p. 441-444.

de ce poète¹, il lui rendra encore un silencieux hommage en divisant, à son exemple, le septième tome de l'*Irdisches Vergnügen* en quatre parties consacrées aux quatre saisons et en adoptant le même plan pour le tome huit. Ce faisant, Brockes devait introduire la sentimentalité anglaise de la nature dans la littérature allemande et préparer les voies au lyrisme d'Ewald von Kleist et de Gessner. — Pareillement les tableaux de vie de famille qu'offrait Richardson, les peintures de tendance moralisatrice à peine voilée auxquelles il se complaisait, trouvaient dans le disciple allemand un interprète fidèle et docile. Brockes s'enthousiasme dès l'abord pour l'auteur de *Paméla*; il lui prodigue mille éloges en de nombreux poèmes et il félicite à son tour son ami Mattheson quand ce dernier donne de l'œuvre anglaise une version allemande sous le titre de *Pamela oder die belohnte Tugend eines armen, aber wunderschönen Dienstmädchens* (1742). — Enfin « l'incomparable » *Paradis perdu* de Milton devait recueillir les mêmes ardents suffrages de Brockes qui en « découvrit » l'auteur avant que Klopstock ait attiré l'attention des Allemands sur le poète puritain. Un petit fait nous donne la mesure de son admiration pour Milton : Brockes traduisit deux fois la célèbre « Prière du matin de nos premiers parents au lever du soleil² ».

Il ne fait donc pas de doute que Brockes s'ouvrit très sympathiquement à l'influence anglaise et que celle-ci exerça sur lui une action prépondérante. Pourtant, si grande qu'ait été l'emprise des chœurs anglais de la nature, elle ne suffit pas à expliquer la genèse de l'œuvre lyrique de Brockes. D'autres facteurs jouent ici un rôle³. Les Français — chose curieuse ! — n'interviennent en la matière que pour une part assez faible ; une seule œuvre est mentionnée à plusieurs reprises qui, de toute évidence, répond aux plus intimes préoccupations du poète, à savoir le *Spectacle de la*

1. *Ird. Verg.*, IX, p. 549.

2. Il faut remarquer que l'intérêt porté par Brockes à la littérature anglaise n'entraîne pas nécessairement l'imitation aveugle de ces écrivains ; encore moins faudrait-il voir là une sorte de « recommandation » officielle. Parmi les traductions de l'anglais faites par Brockes, on trouve un passage des *Nuits* de Young qu'il a transposé dans le seul but de signaler et de combattre le danger d'un pareil « Gemisch von Gall und Gift, von Raserei und Schwermut » (*Ird. Verg.*, VII, p. 683 sqq.).

Il est d'ailleurs curieux de noter à un autre point de vue combien Hagedorn et Brockes s'intéressent à la littérature anglaise qu'ils traduisent ou imitent, dans le temps même où Gottsched préconise en Allemagne l'imitation française.

3. Nous réservons pour un autre chapitre la question des sources de la pensée de Brockes et en particulier l'influence du rationalisme cartésien.

*Nature*¹. Mais qu'ils soient anglais ou français, ces ouvrages étrangers ne constituent qu'un apport extérieur, sans lien étroit et direct avec une tradition allemande. Or une inspiration purement étrangère ne saurait porter le poids d'une œuvre en neuf volumes qui compte quelque 7.000 pages et 140.000 vers environ. Cette œuvre en outre n'aurait pas connu la faveur d'un succès considérable — surtout à ses débuts — si elle n'avait pas été l'expression d'une tendance profonde de l'âme allemande et comme une nouvelle manifestation de l'activité d'une secrète mystique.

Il apparaît à cet égard que Brockes renoue une tradition ancienne de la littérature allemande, non seulement celle de Friedrich von Spee, dont les effusions religieuses s'étendaient à la création entière, mais aussi celle d'une certaine forme de piétisme qui s'abîme avec ravissement dans la contemplation de la nature. Comme Brockes, Friedrich von Spee avait déjà développé entre 1630 et 1649 ces thèmes que l'étude de la Création et des créatures fait éclater aux yeux l'amour de Dieu pour toute œuvre et tout être sortis de ses mains; et encore que les descriptions de nature tendent nécessairement à la glorification du Créateur. D'autre part, Brockes avait lu les œuvres d'apologétique de Johann Arndt et de Christian Scriver; son ami Weichmann cite, à propos du premier, le quatrième livre du *Vrai Christianisme* et en transcrit dans la préface du deuxième tome de l'*Irdisches Vergnügen* des passages qui, dit-il, « concordent avec diverses idées des présents poèmes ». Brockes lui-même rend hommage au travail de Scriver, *Gottholds Zufällige Andachten* (1671) et loue l'auteur d'avoir puisé ses connaissances dans le livre de la nature². C'est chez ces clercs, n'en doutons pas, et dans leurs livres d'édification qu'il prit l'habitude de considérer la terre et tout ce qu'elle porte comme une page blanche où Dieu a inscrit de sa main son amour des hommes, où par suite toute chose a un sens, tout est symbole. Dès lors chaque chose se sublime, s'élève au-dessus du plan terrestre, et reflète une intention divine dont seuls les Sages et les Initiés ont connaissance.

1. Cf. VI, p. 70, 366, 375, 422; VII, 177; VIII, 360. Brockes ne mentionne nulle part le nom de l'auteur de cet ouvrage. Sans doute s'agit-il du *Spectacle de la Nature ou Entretien sur les particularités de l'histoire naturelle* de l'abbé Noël Pluche, Paris, veuve Estienne, 1732-1750, 8 tomes en 9 volumes, imprimé la première fois sans nom d'auteur.

2. *Ird. Verg.*, II, 561.

Telles sont les formes en lesquelles s'était manifesté le sentiment de la nature au début du XVIII^e siècle ; telles sont les influences dont il faut tenir compte pour situer exactement l'œuvre de Brockes. On les a rappelées ici non seulement pour faire le point avant d'examiner ce que Brockes y a ajouté de personnel, mais aussi afin de mieux embrasser du regard les deux aspects sous lesquels le sentiment de la nature devait se développer ultérieurement, les deux voies dans lesquelles il pouvait s'engager : l'une austère, chrétienne, l'autre souriante, fleurie et païenne ; incompatibles et irréductibles l'une à l'autre quoiqu'elles eussent de communes origines.

Le premier courant, grossi de l'apport moralisateur et sentimental des romans de Richardson, dérive directement de la poésie descriptive de Thomson ; il se nuance en Allemagne d'une teinte religieuse de plus en plus marquée, en sorte que le lyrisme descriptif et la foi ne sont ici que deux aspects d'une seule et même réaction en présence de la nature : telle est la forme que prend la poésie de Brockes. Ce même courant inspire le lyrisme de Haller qui pousse peut-être plus loin encore que Brockes l'émotion religieuse devant le spectacle de la nature, et, après lui, Ewald von Kleist qui dépasse à son tour Haller à maints égards. — Mais le sentiment de la nature a, au cours de son évolution en Allemagne, revêtu une autre forme qui semble émaner plutôt de l'œuvre de Pope. Sous ce second aspect, il tend vers l'idylle et la pastorale, et tantôt se fixe dans l'éloge de la vie des champs, des pures et saines joies qu'elle réserve (exemples : Gleim, *Lob des Landlebens*, *der Landmann* ; Hagedorn, *die Landlust*, *Empfindung des Frühlings* ; Ewald von Kleist, *das Landleben* ; les *Odes* d'Uz), tantôt, s'incorporant des éléments érotiques empruntés à la tradition ancienne ou à l'imitation française, évolue vers l'anacréontisme pur.

Il est à peine besoin de rappeler que Brockes répudie cette seconde forme en laquelle le sentiment de la nature s'exprime chez certains de ses contemporains, et dont l'épanouissement coïncide avec la publication des derniers volumes de l'*Irdisches Vergnügen* aux environs de 1750. Mais en revanche il résume en lui toutes les nuances qu'a pu prendre le sentiment religieux et moralisateur en face de la nature, et toutes les réactions d'une génération qui découvrait dans la nature retrouvée un nouvel Eden. Brockes dépasse d'ailleurs ses devanciers en déclarant que le véritable

« service de Dieu » consiste à jouir de tout ce qu'offre la nature, et à renoncer avant tout au pessimisme (que les lointaines et néfastes conséquences de la guerre de Trente Ans et un piétisme trop rigoriste faisaient peser encore sur les consciences). Brockes prend la nature pour guide et prétend être conduit par elle à la « pure lumière de la vérité¹ ». A sa suite il entraîne le lecteur vers cette révélation divine à travers les neuf tomes de l'*Irdisches Vergnügen in Gott*².

*
* *

La joie de contempler la nature, l'enivrement mystique au contact des choses terrestres, la méditation sur les mystères du monde sont des phénomènes périodiques, consécutifs d'ordinaire à quelque grande secousse, à quelque violente tourmente, à une grave crise religieuse des individus ou des nations. L'annonce si souvent faite de la fin du monde au moyen âge engendrait chaque fois, après l'échec de la prophétie, un émerveillement nouveau, un réveil de la foi sommeillante; les guerres de religion des xvi^e et xvii^e siècles avaient été suivies d'un effet analogue. De semblables revirements s'opèrent chez les individus en proie à une grande douleur, à un deuil inconsolable ou à quelque autre infortune. Chez Brockes nulle crise de ce genre; mais l'homme est animé d'un beau zèle religieux

1. *Ird. Verg.*, VIII, 402.

2. *Irdisches Vergnügen in Gott*, bestehend in Physicalisch-und Morälischen Gedichten; 9 volumes édités à Hambourg chez Christian Herold:

Tome I (1721), précédé d'une préface de Weichmann;

Tome II (1727), précédé d'une préface de Weichmann;

Tome III (1728), contient les « Principes de philosophie » de l'abbé Genest, traduits par Brockes;

Tome IV (1731), avec préface de Richey;

Tome V (1736), avec préface de Brockes, fils aîné;

Tome VI (1739), avec préface de Brockes, fils cadet;

Tome VII (1743), avec préface de Zink;

Tome VIII (1746), avec préface de Brockes junior;

Tome IX (1748).

Une deuxième édition partielle parut à Tübingen en 1739 et ne comprend que les 6 volumes publiés à cette date. — En raison de l'extrême difficulté qu'il y a à se procurer les œuvres complètes de Brockes, surtout dans l'édition princeps, nous avons été réduits à citer:

Le tome I, d'après la 6^e édition de Hambourg (1737);

Le tome II, d'après la 4^e édition de Hambourg (1739);

Les tomes III, IV, V, VI, d'après l'édition de Tübingen (1739);

Les tomes VII, VIII, IX, d'après l'édition de Hambourg (1743-1746-1748).

Nous avons cru bon, pour la même raison, de faire d'assez amples et abondantes citations empruntées à ces textes difficilement accessibles.

et doué d'une louable patience. En Angleterre, Thomson vient de remettre en honneur les effusions sentimentales au contact de la nature : Brockes imite son exemple ou même le devance. Il sanctifie le dimanche d'une double manière : après avoir le matin entendu la bonne parole au temple, il consacre l'après-midi à déchiffrer quelques pages du livre de la nature, à sonder les trois règnes des êtres, à célébrer alternativement les arbres, les fleurs, les animaux, le soleil, la pluie, les saisons, l'eau, le feu, les pierres, etc. Et comme chez lui la connaissance des sciences de la nature va de pair avec la foi, ses méditations sur toutes choses prennent spontanément l'allure d'une démonstration théologique ou téléologique.

On imagine sans peine quelle devait être la vie bourgeoisement aisée de Brockes après son mariage. Il passe l'hiver à Hambourg où le retiennent les devoirs de sa charge, mais fait pendant toute la belle saison des séjours fréquents en diverses résidences des environs de la ville. Accompagné de ses enfants dont il dirige les jeux, il se promène tantôt dans le jardin, tantôt dans la campagne, comme on se promenait au XVIII^e siècle, non en désœuvré, mais en homme désireux d'élever son âme, cueillant ici une fleur pour en admirer de plus près l'étonnante structure, détaillant là à ses fils les innombrables bienfaits que la nature dispense de toutes parts à l'homme. Les promenades sont donc une occasion de s'instruire ou d'instruire le prochain, d'observer de plus près la nature : le jour on a la loupe en poche pour examiner, à l'occasion, le jeu des mandibules d'un insecte qu'on a pu capturer ; le soir on dresse sur les pelouses la longue-vue pour observer le ciel. Cette tendance à saisir toute chose par son côté scientifique est commune à toute l'époque. L'histoire naturelle, la physique, les sciences d'observation sont alors inséparables de la littérature ; mieux encore, elles sont une des sources d'inspiration de la nouvelle littérature¹ et imprègnent pour une part la philosophie de ce temps. On étudie la nature pour mieux pénétrer les secrets de l'univers et remonter jusqu'à ses causes premières ; et cela veut dire pour l'âme religieuse de Brockes qu'il est possible, à travers la nature, de remonter jusqu'à Dieu et de comprendre les intentions du Créateur.

Il s'ensuit que sa poésie n'est pas descriptive pour le seul plaisir de décrire. La description ne porte pas en elle-même sa fin ; elle ne

1. Cf. Fontenelle ou Rousseau.

sert qu'à mieux faire ressortir des conclusions qui s'imposent, à manifester une éclatante vérité. Mais justement parce que le poète vise un but d'intérêt élevé, son observation sera extrêmement attentive, et s'accompagnera d'une grande chaleur de cœur, d'une sympathie enthousiaste pour l'objet qu'il examine et détaille. Il ne s'agit pas de briller en ses descriptions par d'éminentes qualités littéraires, mais de voir et de dire juste. Et ce trait marque déjà une différence importante avec les poètes qui ont précédé Brockes : au xvii^e siècle la nature est conventionnelle ; ce ne sont que bergeries éclairées d'un printemps perpétuel qui se joue sur l'herbe moelleuse parmi les chants des oiseaux, sans qu'aucune tache souille ce décor harmonieux, sans que jamais apparaisse quelque vilain côté de la vie, une trivialité, une grossièreté : le cadre est idéal et dépouillé de réalité. Même un poète comme Paul Gerhardt qui ne donne pas dans les bergeries, ne peut malgré un sentiment sincère et fort échapper aux généralités à la mode et traite la nature comme un simple accessoire. Pour Günther encore, en ses *Geistliche Gedichte*, la description d'un beau matin par exemple ne sert que d'introduction à une méditation religieuse.

Chez Brockes au contraire la description ne saurait se borner au rôle d'un simple prologue ou d'une introduction qu'on pourrait au besoin supprimer. Elle est ici indispensable et tient une place essentielle ; elle est le fondement de la méditation philosophique ou religieuse qui suivra ; elle n'en fournit pas le prétexte, elle en est la matière même. Elle ne peut donc être traitée superficiellement ; et c'est pourquoi Brockes décrit la nature, toutes proportions gardées, avec autant d'application que Buffon décrira les animaux, mais dans un autre esprit ; car le plaisir évident que Brockes prend à détailler la nature se double toujours d'un sentiment religieux. A travers la beauté de la terre il devine quelque chose de céleste.

Cette attitude en présence de la nature n'est d'ailleurs pas particulière à Brockes ; tous ses contemporains mettent ainsi leur sentiment de la nature au service de leur vénération de Dieu. Un naturaliste comme J.-J. Scheuchzer¹, un savant comme W. Derham, assignent comme but à la science la connaissance et le respect de Dieu : c'est peut-être chez eux que Brockes puise l'idée de ses « poèmes physiques ». D'autre part le courant religieux de l'époque

1. Cf. son livre *Kern der Naturwissenschaft*. Zürich, 1714, § 5-8. ~

et spécialement le piétisme mystique tendent de plus en plus à détacher le dogme du culte proprement dit et des pratiques rituelles étouffées entre les murs de l'église, pour découvrir Dieu dans la nature même et dégager la religion des formules étroites et exclusives. Ainsi se répand l'habitude de méditations spirituelles qui semblent être la norme pour beaucoup de contemporains de Brockes. C'est une méthode du même ordre que pratiquent Daniel Stoppe, qui, lui aussi, sanctifie le dimanche par la méditation et compose un ouvrage intitulé *Sonntagsarbeit, oder geistliche Gedichte auf alle Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr* (Hirschberg, 1737) ou Daniel Wilhelm Triller, qui, s'inspirant également de la nature, écrit des *Poetische Betrachtungen über verschiedene aus der Natur- und Sittenlehre hergenommene Materien* (Hambourg, 1725-1739). Le genre en avait été introduit dans la poésie allemande par Opitz et les « Pegnitzschäfer », et les très nombreux poèmes inspirés de cette veine prouvent la faveur dont jouissaient à l'époque ces méditations religieuses. Le mérite de Brockes est d'avoir su répondre, mieux encore que ses contemporains, à l'attente de son temps.

Il a précisé lui-même dans quelles circonstances furent écrites les premières pièces de l'*Irdisches Vergnügen* et comment peu à peu l'ouvrage s'enfla jusqu'à remplir neuf gros volumes de poésies. L'observation des choses de la nature n'avait été d'abord chez lui qu'un passe-temps, puis, comme il le confesse, il s'y consacra de plus en plus et avec une plus grande application, non seulement « weil die Schönheit der Natur ihn rührte » mais parce qu'elle lui offrait des thèmes, « woraus die Menschen nebst einer erlaubten Belustigung zugleich erbaut werden möchten... So entschloss ich mich, den Schöpfer derselben in fröhlicher Betrachtung und möglicher Beschreibung zu besingen; wozu ich mich um so viel mehr verpflichtet hielt, als ich eine so grosse und fast unverantwortliche Nachlässigkeit und Undank gegen den Schöpfer für höchst sträflich und dem Christentum ganz unanständig hielt. Verfertigte demnach, zumal zur Frühlingszeit, verschiedene Stücke und suchte darin die Schönheit der Natur nach Möglichkeit zu beschreiben, um sowohl mich selbst als andere zu des weisen Schöpfers Ruhm durch eigenes Vergnügen je mehr und mehr aufzufrischen, woraus denn endlich der erste Teil meines *Irdischen Vergnügens* erwachsen¹ ».

1. Autobiographie (1724).

Ainsi, si nous en croyons Brockes, il n'a été amené à la poésie que par la froide réflexion, soutenue par un ardent sentiment religieux. Représenter la beauté de la nature n'est pas pour lui une fin, mais un moyen de faire œuvre pie, de démontrer la grandeur et la bonté de Dieu, en se fondant sur les impressions des sens. C'est de la sorte qu'il faut interpréter le titre commun des neuf tomes du recueil, dont on ne saisit pleinement l'intention que si l'on analyse en détail chacun de ces mots : *Irdisches Vergnügen in Gott*. Ce titre semble vouloir rappeler inlassablement, en tête de chaque volume, que toutes choses terrestres sont fugitives et vaines, et que le légitime plaisir que nous prenons à contempler les merveilles de la Création doit être fondé sur l'adoration de Celui qui est la source même de toutes les splendeurs de ce monde.

Certes le spectacle de la terre et de l'univers, dans les plus grandes et les plus petites choses, émeut au plus profond de son être quiconque sait en goûter le charme. Mais ce n'est pas assez que de savourer ce plaisir ; il convient de remonter, par delà, jusqu'à Celui qui le dispense aux hommes :

Die blaue Luft, die grüne See,
Der Blumen Schmuck, der Berge Höh',
Das holde Prangen bunter Felder,
Die Anmut- mehr als Schatten-reiche Wälder,
Das Firmament, der Mond, der Sonnen Licht und Flammen,
Die zeigen offenbar, dass ihrer Schönheit Pracht,
Weil nichts sich selber macht,
Aus Gott allein entstanden sind, und stammen¹.

Puisque tout vient de Dieu, tout aboutit à Dieu dans ce lyrisme descriptif où la description et la méditation sont étroitement enchevêtrées, la peinture et la dissertation morale indissolublement liées. L'« irdisches Vergnügen » remonte jusqu'à Dieu, seul fondement de l'univers parce que le monde requiert un substratum permanent, plus stable que les mouvantes apparences, dégagé de la loi de relativité. Il aura pour corollaire — privilège réservé aux âmes qui auront vénéré Dieu dès cette terre —, le « seeliges Vergnügen, die Gottheit selbst zu sehen », dans l'autre vie².

Mais en attendant cette récompense céleste, il n'est pas, ici-bas, de plus noble tâche que de célébrer le los du Créateur. Aussi

1. IV, p. 256.

2. III, p. 579. Cf. un recueil analogue de Fabricius intitulé *Himmlisches Vergnügen*.

Brockes remercie-t-il Dieu de lui avoir permis d'écrire ses poèmes, et :

Dass zur Verherrlichung von Deiner Wunderpracht
Du mich aus Gnaden bloss zum Werkzeug hast gemacht¹.

Or ce « Vergnügen », dont Brockes fait la loi de la vie pour l'être humain, se fonde d'une part sur l'activité des sens, empressés à recueillir à travers le monde extérieur des impressions aussi variées et aussi riches que possible, et d'autre part exige la mise en œuvre de cette moisson d'impressions par l'intervention de la réflexion. Celle-ci, dépassant la réceptivité passive, montre la nécessité d'un divin Créateur pour expliquer et coordonner toutes choses ; elle seule peut prolonger le fugitif instant qui passe, et intensifier le plaisir terrestre qui, attentif à saisir l'harmonie et l'ordre régnant en ce monde, se tient à égale distance de deux extrêmes : il bannit la vision pessimiste et sombre qui fait de la terre l'antichambre de l'enfer et la peuplé de mauvais larrons, et répudie une certaine conception digne d'un sybarite ou d'un Sardanapale qui s'attache uniquement à la recherche du plaisir et veut métamorphoser la terre en de voluptueux champs élyséens².

La fonction de l'homme sur cette terre semble être de dégager de toute chose un aspect divin et un enseignement :

Wir müssen unsern Geist bei den erblickten Sachen
In einen solchen Stand bemühet sein zu setzen,
Dass wir den Schöpfer hoch, in dem Geschöpfe, schätzen ;
Wir müssen dessfalls erstlich finden,
Wie sehr es nötig sei, das Denken
Mit unsern Sinnen zu verbinden.
Wir mögen unsern Sinn, worauf wir wollen, lenken ;
Es mögen Feld und Wald, Sand, Blumen, Holz und Stein,
Gebäude, Tiere, Gras, Metall, ein schnell Geflügel,
Ein Regenwurm, ein Fisch, das Meer, ein Tal, ein Hügel,
Ein Bach, das Firmament, ein Mensch, gesehen sein ;
So stimmt alles doch hierin stets überein :
Es ist ein Göttlich Werk, es ist von ihm entstanden,
Ein jedes lehret uns, es sei ein Gott vorhanden !
Gott zeigtet seine Macht durch alles, was man sieht,
Wem aber zeigt er sich, wenn wir nicht das Gemüt
Mit unsrer Sinnen Kraft verbinden,
Und, dass der Schöpfer wert, dass man ihn ehre, finden³.

1. III, p. 605.

2. VI, 293.

3. V, 158-159.

La notion de plaisir se présente ainsi sous un double aspect : délices puisées dans la contemplation de la nature ; élévation de l'âme vers Dieu. Les deux points de vue sont toujours chez Brockes étroitement associés : le plaisir a sa source dans le monde extérieur que l'homme appréhende par les sens ; puis, élaboré par la réflexion, il guide l'homme vers Dieu :

« Senke dich, zufried'nes Hertz,
In das Meer der Frühlingsfreude !
Aber lenke doch dabei,
In der ird'schen Augenweide,
Die Gedanken himmelwärts¹ ! »

Ce thème est inlassablement repris :

In den angenehmen Büschen,
Wo sich Licht und Schatten mischen,
Suchet sich in stiller Lust
Aug' und Hertze zu erfrischen ;
Dann erhebt sich aus der Brust
Mein zufriedenes Gemüte,
Und lobsingt des Schöpfers Güte².

Lorsque Brockes est abîmé dans la contemplation de la diversité de formes, de la variété d'aspects, de la multiplicité de nuances et de coloris des bourgeons ou des feuilles, ce spectacle réjouit à la fois ses yeux et son âme ; il fait, des fleurs qu'il a cueillies, un bouquet, les groupe par affinités, les compare, en note les caractères et s'élève par là à la louange de Dieu. Or, c'est toujours par l'intermédiaire des *sens* que la beauté de la nature émeut l'homme qui pense et le remplit de respect pour le Créateur. « Durchs Auge ward mein Herz gerührt³ » est une expression qui revient souvent sous la plume de Brockes. L'âme voit en quelque sorte par les yeux du corps, si bien que les champs émaillés de fleurs et leur parure de vives couleurs sont un spectacle qui

So Aug' als Geist gen Himmel führ'⁴.

Et voici la légende qui accompagne la gravure liminaire du tome IX

1. I, 40.

2. I, 45.

3. I, 99.

4. I, 110. Cf. encore I, 101, 130, 247, 257, 262, 263, etc.

et résume l'indispensable union des sens et de l'entendement :

Vom Schönen der Natur wird jeder Sinn entzückt,
Doch noch mehr der Verstand, der Gott darin erblickt.

C'est donc très légitimement que l'homme recherche son plaisir à travers la nature ; car, ce faisant, il ne poursuit pas une fin égoïste ; il se borne à découvrir de nouvelles occasions de louer Dieu, à tirer de chaque chose une source d'allégresse et un enseignement. De cet épanouissement de son être au milieu de la nature il puise une aptitude particulière à se montrer en toutes circonstances satisfait de son sort, à ne voir de la vie que le côté favorable. Bienfait inestimable ! Ce contentement intime engendre une euphorie qui rend les rapports humains plus agréables et la vertu moins revêche, en sorte que ce plaisir que la créature tire de la beauté de la Création, ne peut au total qu'être approuvé par Dieu. D'où ce vœu du poète

Ach möcht', o Herr.....
...mein Vergnügen dich vergnügen¹.

Savoir faire de ses sens un usage méthodique est la première condition de toute prise de contact avec le monde :

Wie wunderschön ist doch der Himmel ! wie schön die Flut ! wie schön
[die Welt !

Wie schön ist alles, was der Schöpfer, zu unsrer Lust uns vorgestellt !
Mein Geist wird, durch der Sinnen Tür, da alle Dinge so geschmückt,
Zumal wenn er an den denkt, der sie so schön geschmückt, entzückt....
Gott will, man soll sich hier vergnügen, an seinen Werken, die so schön ;
Sonst hätt' er sie so wunderbar, mit ihrer mannigfachen Pracht,
Und uns nebst ihnen, sie zu nützen, so kunstreich nicht hervorgebracht...
So lasst uns doch nach allen Kräften...

Uns unsers Schöpfers Huld zu freuen, wie Adam vor dem Fall, zu leben,
Und unserm Gott die Ehr allein in aller Kreatur zu geben,
Im rechten Brauch von unsern Sinnen, mit froher Andacht, uns bestreben².

Mais l'habitude, l'insouciance, l'apathie ont rendu les hommes insensibles aux mystères sublimes, et aux étonnantes merveilles de la création ; ils vivent dans un monde enchanté, dans un univers féerique sans réfléchir aux prodiges qu'ils coudoient ou qu'ils foulent aux pieds. Ils ont oublié la ferveur et la gratitude avec lesquelles

1. V. 59.

2. VI, 243-247 : *Gebrauch unsrer Sinne*. Cf. aussi IX, 395 sq.

les anciens Egyptiens rendaient des honneurs divins et élevaient des autels aux premiers hommes qui réalisèrent ce miracle de labourer, de semer, de herseïr, de tirer de la terre le grain nourricier. Les œuvres des hommes comme les œuvres de Dieu laissent depuis longtemps l'humanité indifférente¹. Que n'ouvrent-ils les yeux, ces aveugles, sur les fleurs à l'éclatante parure? Que ne prêtent-ils l'oreille à l'harmonieux gazouillement des oiseaux? Que ne goûtent-ils l'ombre fraîche des forêts, la verdure des champs? et l'air qu'ils respirent, et l'eau qui coule près d'eux, et la campagne qui les environne, sont autant de merveilles qu'ils ne soupçonnent pas et dont Dieu les comble pourtant! Ne sentent-ils donc pas,

Wie nichts von seinen Wundern leer².

Que ne se laissent-ils convaincre par les exhortations de Brockes et ne suivent-ils son exemple!

Mich erquicken,
 Mich entzücken,
 In der holden Frühlingszeit,
 Alle Dinge, die ich sehe,
 Da ja, wo ich geh' und stehe,
 Alles voller Lieblichkeit.
 Durch der grünen Erde Pracht,
 Durch die Blumen, durch die Blüte,
 Wird, durchs Auge, mein Gemüte
 Recht bezaubernd angelacht....
 Seht die leichten Vögel fliegen;
 Höret, wie sie sich vergnügen³.

Comment des hommes peuvent-ils rester insensibles, alors que toute la création exprime, crie sa joie d'être l'œuvre du Très-Haut. Les baleines elles-même « fühlen Lust » dans tous les actes de leur vie et en rendent grâces au Seigneur⁴!

En échange de tous les dons que Dieu accorde à l'homme et de toutes les beautés dont le Créateur pare la nature en ses diverses saisons, Brockes offre au Seigneur « la joie de son âme émue⁵ ».

1. VI, 84 sqq.

2. VI, 405.

3. IV, 9 sqq.

4. VI, 312-313.

5. VI, 238.

Toute autre manière de lui témoigner sa reconnaissance est vaine ou orgueilleuse et ne saurait être à la mesure de la splendeur de la création. L'homme n'a pas d'autre devoir ici-bas que de révéler le Créateur en ses œuvres et « d'apprécier toute chose terrestre » à sa juste valeur¹, sans en rien retrancher ou mépriser, en considérant tout ce qui est, comme un acte, une émanation, une expression de la volonté divine.

So wenig ists, was Er für so viel Gaben
 Von uns verlangt zu haben.
 Ja wenn mans recht erwegt, so will Er nichts für Sich :
 Denn unsre Lust ist eigentlich
 Dasjenige, woran Er sich (o grosse Lieb!) ergetzet ;
 Indem Er unsre Freud als Seine Freude schätztet.
 Ach ! lasst uns denn mit Freuden uns bestreben,
 Mit unsrer Sinnen Kraft, im fröhlichen Empfinden,
 Das Denken zu verbinden !
 So werden wir mit Lust nach Seinem Willen leben².

A cet effet Brockes juge nécessaire une éducation des sens³, dont l'activité et le niveau de préhension ne s'élèvent guère chez la plupart des hommes au-dessus des façons de sentir de l'animal, qui ne raisonne ni n'analyse ses impressions et ne remonte pas jusqu'à la « source » ; il lui paraît indispensable de restaurer le lien qui doit unir l'esprit et les sens⁴, afin que la sagesse divine, dont toutes les créatures portent témoignage, se manifeste à l'homme non plus seulement du dehors, mais pour ainsi dire du dedans. Séparer l'esprit de l'activité des sens, c'est se priver de la jouissance du monde et renoncer à en louer Dieu, c'est reconnaître implicitement que la chute d'Adam était méritée. Nous devons au contraire nous évertuer à démêler derrière chaque impression de nos organes le substratum divin qui lui donne son véritable prix :

O Gott ! du lebst in deinen Werken, die Seele siehet deine Spur
 In allen deinen Kreaturen und in der wirkenden Natur.
 Die Mittel dazu sind die Sinnen, wodurch wir, mit der Welt verbunden,
 Durch die geläuterte Vernunft, derselben Schöpfer ausgefunden⁵.

1. VI, 245.

2. IV, 152.

3. VI, 248-253. 302.

4. VI, 310, 324, 326.

5. IX, 564.

Or les hommes et les chrétiens même semblent par indolence, voire par « somnolence¹ » ne rien pressentir des merveilles que les sens intelligemment guidés peuvent révéler. Les pasteurs de la religion luthérienne ne savent pas davantage ouvrir leurs yeux sur la Création. Les hommes restent ainsi des *Mitteldinge*, à peine plus conscients que les animaux et très inférieurs aux âmes immortelles qu'ils prétendent abriter en leurs corps². Ils restent des êtres parcellaires, victimes de la dualité de l'âme et du corps, au lieu d'intégrer ceux-ci dans une synthèse supérieure où la diversité de nature de leurs deux « moi » se réconcilierait dans le plaisir.

Wir bestehn aus Seel' und Leib : folglich müssen alle beide,
Durch Empfindlichkeit gerührt, im Vergnügen sich verbinden,
Dann wird allererst der Mensch eine rechte Menschenfreude,
Die der Schöpfer bloss nur ihm, nicht dem Vieh, bestimmt, empfinden³.

Pour Brockes, le rôle de l'entendement n'est certes pas négligeable : c'est « une pure lumière » qui a son siège dans le cerveau, d'où elle s'irradie sur tout le corps ; grâce à elle, chacun se sent

Zum Gottesdienst, zur Dankbarkeit,
Zu Nächstenlieb' und Tugenden bereit⁴.

Cette lumière de l'âme peut d'ailleurs être passagèrement obscurcie par les « vapeurs des passions » qui obstruent les canaux du corps servant de véhicule au principe spirituel ; alors la matière l'emporte sur l'âme et les instincts bestiaux sur les nobles penchants, comme si la lumière intérieure ne pouvait percer l'opacité, les ténèbres du corps. Mais l'entendement a été donné normalement à l'homme afin de découvrir dans l'univers « des preuves de la sagesse, de la puissance, de la bonté et de l'amour » de la divinité⁵. Or il ne peut élaborer que les impressions qui lui sont transmises par les sens, seuls en contact direct avec le monde extérieur, en sorte que toute étude du lyrisme descriptif de Brockes doit d'abord mettre en relief le rôle essentiel des sens.

Les sens sont en effet le truchement de l'intime communication

1. VI, 238.

2. VI, 270.

3. IV, 107.

4. IV, 303 sq.

5. IV, 363.

qui existe entre Dieu et le monde, l'instrument nécessaire pour déceler le divin dans les œuvres terrestres. Aussi Brockes leur rend-il souvent hommage¹ ; il use de cette classification commode pour ordonner sommairement maints développements par simple juxtaposition de paragraphes commençant par ces mots : « Man sieht... man höret... man fühlt... man riecht... man schmeckt », et aboutir à cette conclusion :

Und kurz : durch aller Sinnen Türen
Kann jeder itzt Vergnügen spüren².

ou encore résumer sa pensée sous la forme suivante :

Preiset ihn, spannt alle Kräfte der vernünft'gen Seelen an,
Sehet, fühlet, riechet, schmeckt, hört, bewundert, überleget³.

Le conseil revient souvent de faire en sorte que l'activité des sens contribue à la louange de Dieu :

Beschäftigt euch, und lernt aufmerksam, Gott zu Ehren,
Empfinden, schmecken, sehn und hören⁴!

Il peut prendre la forme d'un « souhait quotidien » adressé au Créateur :

Gib, dass ich heut und jeden Tag,
Zu deiner Ehr', oft hören, sehen,
Empfinden, riechen, schmecken mag⁵.

Le moindre arbrisseau n'est-il pas pour tous les sens de l'homme une source de délices ?

Es dienet dem Geruch die angenehme Blüte,
Der Zunge seine Frucht, sein Schatten dem Gefühl,
Sein sanft Geräusch dem Ohr, die Farb und Form den Augen⁶.

Il suffit que l'homme prenne l'habitude de discipliner ses sens, de leur donner toute l'acuité dont ils sont capables, de les maintenir

1. Cf. *Die fünf Sinne*, II, 322-376.

2. VI, 59.

3. VI, 69.

4. IV, 272.

5. V, 197.

6. V, 34.

sans cesse en éveil et d'éduquer ceux d'entre eux qui sont trop souvent négligés. Il est trop clair que l'homme est surtout attentif à ce qui frappe ses yeux ou ses oreilles ; ses trois autres sens sont comme obnubilés devant la nature ; la vue et l'ouïe sont comblés d'enchantements, mais quel profit tirent du monde extérieur l'odorat ou le toucher ? Il importe donc de rendre hommage à Dieu, non par l'activité des yeux seuls et des oreilles, mais par l'exercice des autres sens à l'ordinaire sacrifiés. Très instructif est à cet égard le poème intitulé

NOTWENDIGES LOB GOTTES DURCH MEHR ALS ZWEEN SINNEN

Unsre Seele hat bisher *durch das Ohr* in guten Lehren
 Vieles, unserm Gott zum Ruhm, in der Kirchen können hören.
 Unsre Seele hat auch noch von der Gottheit Wunderwesen
Durch das Aug' in vielen Schriften etwas Gutes wohl gelesen :
 Aber es ist einmal Zeit, unser' *andre Sinnen* auch
 Dem allegenwärt'gen Schöpfer zum gefälligen Gebrauch
 Anzuwenden, und der Seelen auch durch sie was zuzuführen,
 Dass sie, unserm Gott zu Ehren, möge schmecken, fühlen, spüren.
 Denn dieses Sein Verlangen und Sein Endzweck, zeigt Er,
 Durch die Gabe nicht allein, sondern durch Sein Wort. Wir lesen,
 Dass wir sehn und fühlen sollen im Geschöpf Sein Göttlichs Wesen :
 Und beim David : « SCHMECKT UND SEHET, WIE SO FREUNDLICH GOTT DER
 HERR¹ ».

Parlà l'homme atteindra à la suprême qualité du plaisir en laquelle le terrestre se sublime en divin, où chaque joie se libère de toute souillure et semble éclairée d'un rayon céleste. Vivant au milieu d'un monde de délices, il peut, en usant intelligemment de ses sens, instaurer le paradis sur terre et connaître dès ici-bas les joies du ciel :

Was sind auf dem Bau der Erden doch vor Wunder ! welche Menge
 Lusterregender Geschöpfe ! es ist gleichsam ein Gedränge
Irdisch-Göttlichen Vergnügens um uns Menschen ringsumher,
 Wenn man sie nur mit Verstand anzusehn beschäftigt wär.
 Es hat (wenn mit den Geschöpfen wir, im Brauch, den Schöpfer fügen,
 Und sie als sein Werk betrachten) jeder Vorwurf sein Vergnügen,
 Jeder Sinn sein Paradies.

1. IV, 121, cf. pour le dernier vers : Psaumes, 34, 9,

Es ist sonder Gott kein Himmel; doch, da Gott auch in der Welt,
Ist auch hier ein *ird'scher Himmel* denen Seelen vorgestellt,
Welche, da sie ihren Schöpfer mit der Kreatur verbinden,
Ihm zu Ehren, Lust und Anmut in den Kreaturen finden¹.

Au siècle du piétisme triomphant, Brockes présente cette originalité de réhabiliter les sens et les jouissances des sens, parce qu'ils portent témoignage des merveilles de l'univers² et de fondre dans une même acception, de vouer au même but ces deux frères, ennemis en apparence : le « Vergnügen » dans lequel entre une part de révélation céleste et le « Geniessen », qui peut désigner les plaisirs les plus vils, les plus vulgaires jouissances. Il asservit leur sois-disant incompatibilité à une fin identique par la démonstration suivante : d'une part Dieu a doté l'homme de sens qui le mettent en communication avec le monde extérieur, afin que, de cette source multiple et de ces moyens variés de préhension du monde, il tirât des plaisirs innombrables ; parfums des fleurs, chants des oiseaux, colorations de la lumière et jeux des formes, plaisirs de la table, plaisirs de tous les sens lui sont libéralement offerts afin qu'il en jouisse ; ils sont à sa disposition, ils attendent son bon vouloir. Et d'autre part Dieu a organisé l'homme en vue de cette jouissance, il l'y a prédestiné par une décision de sa souveraine Sagesse :

Er hat uns zu dem Genuss erkoren³
Der Erden Schätze zu geniessen⁴.

« Telle est la volonté et l'intention du Créateur », nous rappelle encore Brockes, et nous nous y conformons en vaquant à nos travaux journaliers, en nous livrant aux plus humbles occupations ; celle, par exemple, qui consiste à manger et à apprécier un mets, rend hommage à Dieu de la même manière que les autres impressions des sens :

So haben wir mit unsern Zungen,
Auch wenn wir essen, ihm gedient, und Gott in unsrer Lust besungen⁵.

Même le plaisir sexuel, le plaisir d'amour, dans les limites tracées

1. V, 240.

2. VI, 237, 237.

3. IX, 396.

4. IX, 398.

5. IX, 398 ; cf. aussi V, 133.

en vue de la reproduction de l'espèce, a été voulu par Dieu ; il est donc licite à l'homme de s'y abandonner¹.

Ainsi les sens ouvrent au corps et à l'âme, dans tous les domaines, un monde de merveilles, par l'entremise desquelles le Créateur offre aux hommes une gamme variée de plaisirs. Non seulement il convient d'agréer ce présent, mais ce serait pécher que de ne pas user de ses sens pour recueillir le plus grand nombre possible d'impressions, c'est-à-dire, en définitive, louer Dieu. L'univers est une féerie où il est loisible à l'homme de puiser inlassablement : il en tire un enchantement continu qui le met sur la voie du divin :

HERR! lass mich durch die Sinnen
Dein Loblied stets beginnen ;
Gib, dass ich diesen Tag
Im Garten, Dir zur Ehre,
Geruch, Geschmack, Gehöre,
Gesicht und Hände brauchen mag² !

Et encore :

O Gott! der auf so manche Weise
Aus lauter Lieb' uns zu sich zieht ;
Was man auf Erden hört und sieht ;
Gereicht alles Dir zum Preise³.

En ouvrant les yeux sur la Création, Brockes éprouve une véritable extase :

Ich vermag mich, an den Wundern, grosser Schöpfer! die so schön,
Die so lieblich, die so prächtig, Dir zum Ruhm, nicht satt zu sehen.
Keine Wollust auf der Welt, keine Lust und Freud' auf Erden
Kann mit dieser sanften Wollust, kann mit dieser Lust und Freude,
Wenn ich, mit gerührtem Denken, Augen, Seel' und Sinnen weide
Am Geschöpf, und Gott in ihnen finde, je verglichen werden⁴.

1. Cf. IX, 399 : « ... Die Lust der Liebe...

Die, wenn man sie nur nach der Pflicht,
Die vorgeschrieben ist, verricht.
Mit Recht ein Wundergut zu nennen,
Die, dass das menschliche Geschlechte
Auf Erden fortgepflanzt sein möchte,
Uns Gott auf Erden wollen gönnen ».

Mais Dieu a voulu aussi que l'homme ne s'égarât pas dans la volupté. De là le « post coitum animal triste », que Brockes commente, cf. V, 86-87.

2. I, 177.

3. I, 258.

4. IX, 322.

Brockes franchit par là un tournant décisif de l'histoire littéraire et donne une solution personnelle à un problème posé depuis longtemps : cette enthousiaste affirmation du « Diesseits¹ » marque le progrès accompli depuis le XVII^e siècle. Depuis Luther en effet, qui repousse et condamne l'ascétisme du moyen âge, et qui considère la terre et ses joies comme un don de Dieu, l'intérêt pour ce bas monde n'a cessé de grandir, en posant une redoutable énigme : comment concilier le souci des plaisirs terrestres et le respect de la religion chrétienne ? Quel rapport de subordination convient-il d'établir entre les valeurs terrestres et les valeurs divines ? Pendant toute la période du « Barock », l'homme sent croître autour de lui la puissance, l'attraction de cette terre et il lutte contre elle, contre des poussées de nature souvent hostiles à l'influence de Dieu : il veut que l'univers s'incline devant le Christ et soit mis à son service. Il s'agit donc de combattre ici-bas afin d'assurer le triomphe de la bonne cause, la suprématie de Dieu, monarque absolu, sur son vassal, l'homme, qui se rebelle au nom de ses sens.

Le lyrisme de cette époque reflète cette tension, cet état de guerre : les poésies religieuses sont estimées à plus haut prix que les poèmes profanes ; la glorification de Dieu se fonde sur le mépris du monde. Sans doute diverses tentatives sont faites pour desserrer l'étreinte en laquelle se débat l'homme, partagé entre le ciel et la terre. Les progrès des sciences en particulier et du rationalisme contribuent entre temps à restituer à la terre une place, une valeur, une dignité plus grandes, à lui assurer une certaine autonomie dans le monde. Mais tant que le dogme triomphe, la nature, quelle que soit sa beauté, est réduite à un rôle subordonné : puisque Dieu doit un jour détruire ce monde, il est vain de s'y attacher ; la nature, tirée par Dieu du néant, retournera au néant. Le monde n'est qu'un rêve léger, un fantôme de l'imagination, dont le spectre s'évanouira ; il est essentiellement transitoire ; il ne peut offrir ni bonheur durable, ni joie sans mélange. Les poètes — tous chrétiens, de

1. Ce sens de la vie terrestre, cette primauté du « tellurien » prend parfois, sous l'influence de Hagedorn peut-être, la forme d'un véritable « Gesellschaftslied », par exemple dans ces vers :

Lasst uns Schmerz und Kummer fliehn !
 Lasst uns tanzen, lasst uns singen,
 Lasst uns scherzen, lasst uns springen
 Und uns allen Gram entziehn !

VI, 47. Cf. aussi VIII, 178.

Gryphius à Fleming — méprisent donc ce monde dénué de réalité ; ils souhaitent en leur nostalgie du divin, d'être le plus vite possible affranchis de la terre. Ce que Logau apprécie surtout ici-bas, c'est que le monde ne dure pas éternellement¹. Qu'advient-il alors de la nature ? Elle est un moyen terme, une chose indifférente qui entre les mains de l'homme devient le bien ou le mal, un état neutre dans lequel il vivra selon Dieu ou comme les bêtes — « nach der Seele oder nach dem Leibe », dit encore Logau² — selon l'esprit ou selon la chair. Le contraste est irréductible, l'antithèse absolue. Mais le chrétien du xvii^e siècle a fait son choix : il profitera de son court séjour sur terre pour accomplir la volonté divine, et se préparer à la vie future.

C'est sur ce point précis que Brockes s'oppose à l'époque baroque. S'il a conscience de l'inexorable fuite du temps et de la relativité de toute chose, il refuse de ne considérer la vie terrestre que comme le prélude de la vie éternelle, le stage impatiemment supporté avant l'entrée au Paradis. Il s'insurge contre la nostalgie de l'autre vie en laquelle se confinent certaines âmes et il leur tient à peu près ce propos : Dieu nous a donné des sens pour jouir de ce bas-monde, en goûter les splendeurs, et non pour les laisser s'étioler dans l'attente de l'au-delà. Fi donc de l'enseignement religieux d'interprétation étroite, « qui nous empêche, hélas ! jusqu'au tombeau de penser ainsi ». On croit par ce marché — en renonçant aux joies de la vie terrestre — acheter son salut ! Le calcul est faux et déraisonnable, réplique Brockes, car on semble dire à Dieu :

Ich hab, o Schöpfer, deine Macht,
Und Lieb und Weisheit nichts geacht :
Drum wirst Du mir den Himmel schenken³.

On ne peut au contraire gagner le ciel qu'en attachant le plus haut prix à tout ce qui est sorti des mains du Créateur, en appliquant à son œuvre entière les forces de la raison afin de Le glorifier. Quelle grave erreur que de dissocier l'activité de l'esprit de celle des sens et de penser que nous ne sommes sur terre que pour gagner le ciel ! Dieu a uni en notre corps les sens et l'esprit afin que nous goûtions concurremment par ces deux voies la beauté du monde et cessions

1. *Sinngedichte*, 45, n° 58 : *Das Beste der Welt*.

2. *Id.*, n° 78.

3. VI, 265.

de mépriser son œuvre¹. Contrairement à ce que pensent beaucoup de chrétiens, la meilleure façon selon Brockes, de se préparer à la vie éternelle est

...Dass wir fröhlich unser Heut,
Die uns allhier geschenkte Zeit,
Im fröhlichen Genuss verbringen².

*
* *

C'est dans cet état d'esprit, avec une allégresse, une exaltation, un ravissement qui ne se démentent pas pendant près de trente ans, que Brockes ouvre ses sens aux impressions du monde extérieur et prend contact avec la nature. Dans cette nature il ne pratique guère de discrimination ; il accueille en ses vers tout ce qu'un poète peut déchiffrer dans

das wundervolle Buch der lehrenden Natur³,

tout ce qui s'offre aux yeux du promeneur solitaire, tout ce que surprend une oreille attentive, tout ce qui flatte son palais ou son odorat, tout ce qui l'émeut en quelque manière : les plaines, les monts, la mer, le ciel ; les arbres et les plantes, les insectes et les oiseaux du jardin ou des champs ; toute la faune terrestre et la flore ; toute la majesté du ciel avec ses orages, ses étoiles, ses nuées ; les parfums, les couleurs et les sons... Spectacle infiniment varié, puisque chaque saison, chaque heure du jour en modifie l'aspect ! Voilà les objets innombrables, impossibles à classer, sur lesquels Brockes se penche avec un soin méticuleux où l'on devine une application excessive. Il ne choisit pas, disions-nous ; il semble bien plutôt s'efforcer de traiter tous les sujets que suggère l'observation de la nature, sans en oublier un seul, tel un auteur de manuel qui craindrait qu'on lui reprochât des lacunes dans son exposé, ou comme le mauvais pédagogue qui, ne distinguant pas l'accessoire de l'essentiel, voudrait énumérer tous les phénomènes qu'il croit indispensable d'enseigner à ses élèves.

Ce dernier défaut éclate particulièrement aux yeux dans le

1. VI, 328-329.

2. VI, 329.

3. IX, 489.

tome IX de l'*Irdisches Vergnügen*, où le poète étudie systématiquement les trois règnes de la nature et parachève le travail entrepris en 1723, alors qu'il se proposait de sanctifier le dimanche sous une double forme : puiser un enseignement moral dans le livre du monde, après s'être pieusement édifié dans la communauté chrétienne à la lecture du Livre révélé. De cette méditation dominicale étaient sorties les pièces qui, dans le premier volume de poésies, ont pour sujets la pluie, le soleil, l'eau, les monts, le feu ; dans la deuxième partie, la Terre, l'Air ou les cinq sens : tous poèmes que Brockes se proposait de grouper en un ensemble qui eût formé uniquement le contenu du neuvième tome de ses œuvres. Mais la mort ne lui laissa pas le loisir de ce remaniement. Tel qu'il est, et sans le secours des poésies antérieurement écrites, ce tome IX représente donc un effort méthodique pour décrire successivement les trois règnes, minéral, végétal et animal, en s'élevant des trésors contenus dans les entrailles de la terre jusqu'aux beautés du monde vivant qui peuple et anime sa surface. Dès l'abord est fixé le principe général : tous les objets auxquels s'appliquera l'attention du poète, lui révéleront, chacun à sa manière, la grandeur et la majesté de Dieu :

Alle Dinge, gross und kleine,
Flüssig, trocken, weich und hart,
Tiere, Pflanzen, Holz und Steine
Zeigen Gottes Gegenwart.
In den Gründen, auf den Höhen
Ist des Schöpfers Kraft zu sehen ;
Auch im kleinsten Körnchen Sand
Wird die Allmachtshand erkannt¹.

Le règne minéral. — Peut-on nommer poétiques les thèmes traités ici en une fastidieuse nomenclature ? On chercherait en vain en ces pages une véritable émotion devant le spectacle de la nature. Ce n'est pas un poète qui tient la plume, mais un homme de science, soucieux d'être en son développement aussi complet que possible et de ne passer sous silence aucune propriété des objets dont il traite : il ne recule donc pas devant les longues énumérations, les listes nombreuses, les sèches classifications.

Brockes décrit d'abord les divers trésors cachés dans les flancs

de la terre pour l'utilité et le plaisir des hommes, en sorte que quiconque sait en faire un usage raisonnable, doit en témoigner reconnaissance au Créateur ; puis, après avoir donné une définition précise et complète de ce qu'est un métal, essayé d'en retracer l'origine et la formation au sein de la terre, il en vient à distinguer : métaux, semi-métaux, pierres et différents produits de la terre.

Les métaux sont seulement au nombre de six : or, argent, cuivre, fer, étain et plomb. Brockes s'attache surtout à rappeler les mythes et superstitions auxquels ils ont donné lieu, les croyances et préjugés dont ils sont l'objet, l'utilité de chaque métal et ses divers emplois dans la vie sociale et particulièrement en médecine. Une chose le frappe en ce domaine : la résistance de l'or et de l'argent à la rouille qui ronge les autres métaux ; c'est, dit Brockes, parce que leurs molécules sont plus étroitement cohérentes et ne laissent passer aucune humidité ; selon lui en effet « la rouille ne ronge pas facilement quelque chose qui est en permanence sec ou qui est toujours humide » ; elle ne naîtrait que du passage du sec à l'humide ou réciproquement¹.

Des semi-métaux — vif-argent, bismuth, antimoine, soufre et arsenic — Brockes nous dit l'emploi thérapeutique ou technique. Voici, à titre d'exemple, en quelle langue prosaïque il expose la préparation du mercure :

Vielfach wird es präpariret,
Wohl gereinigt, calciniret,
Distillirt, coagulirt,
Süss gemacht und sublimirt².

Comme toute chose ici-bas, les pierres offrent à l'homme qui sait en pénétrer le sens « profit et divertissement » ; leur nombre, leurs diverses espèces — Brockes en cite 51 sortes et s'excuse du peu — forcent l'admiration pour le Créateur. Le poète les répartit en pierres communes, pierres non communes et pierres précieuses. Sans insister autrement sur les usages des premières — granit, pierre à chaux, ardoise, silex, etc. —, il note dans la « Mittelgattung » la beauté du marbre, du miroir de la vierge, du spath, de l'albâtre, du porphyre, les ornements auxquels ils se prêtent, les lieux où on

1. IX, 13.

2. IX, 28.

les trouve, sans jamais perdre de vue le but qu'il se propose :

Lasst uns, wenn wir Marmor sehen,
Denken : Gott ! Dein Werk ist schön¹.

Si ces pierres se recommandent par leur éclat ou leur dureté, d'autres méritent d'être signalées surtout pour leur utilité : l'émeri, l'hématite, la pierre d'aimant, le lazulite. Brockes essaie en particulier de rendre compte des propriétés de la pierre aimantée et ce prodige l'incline à une longue discussion où il examine toutes les explications qui ont été données de ce mystérieux pouvoir (cf. la théorie de Halley des 4 pôles terrestres²).

La nomenclature continue avec les pierres précieuses, dont il précise les lieux d'origine, les espèces, les vertus, légendaires ou médicinales :

Diamant, Smaragd, Granaten,
Hyacinth, Sapphir, Rubin,
Iris, Carniol, Agaten,
Girasol, Aquamarin,
Amethyst, Beryllus, Onyx,
Jaspis, Chrysolith, Sardonyx,
Türkis, Sarder und Opal,
Ist der schönsten Steine Zahl³.

Dans une dernière partie sont détaillées « die verschiedenen Erdarten » : marne, agaric, argile ; les divers sels : salpêtre, borax, alun, vitriol, naphte, asphalte. L'ambre est classé par Brockes parmi les produits minéraux ; il rejette l'explication d'origine végétale qu'il ne mentionne que pour l'écarter⁴. Et avant de passer au règne végétal, il remercie Dieu de lui avoir permis de mener à bien cette revue scientifique et lui demande de l'aider dans sa nouvelle entreprise.

Le règne végétal. — C'est dans les *Betrachtungen über das Reich der Pflanzen* — une centaine de pages — que Brockes développe ses considérations sur les plantes utiles ou nécessaires à l'homme et aux animaux, et dont chacune « fleurit pour glorifier Celui qui l'a si merveilleusement formée et parée d'une telle splendeur ».

1. IX, 32.

2. IX, 66.

3. IX, 69.

4. IX, 92.

Le poète admire qu'elles tirent d'une terre noire et de la pourriture du fumier une profusion aussi délicate de nuances et de formes, un éclat qui les met en concurrence avec les pierres fines. Il se demande comment les odeurs nauséabondes qui engraisent le sol nourricier ont pu engendrer d'aussi suaves parfums. Et que dire des arbres qui nous fournissent à l'envi leurs fruits et leurs bois aux multiples usages ? L'énumération reprend :

Buchen, Weiden, Eschen, Linden,
Erlen, samt dem Pappelbaum,
Cedern, so zum Himmel reichen,
Ipern, Tannen, Birken, Eichen,
Ulm und Ficht', der Felsen Zier,
Buxbaum, Tax, Cypress, Laurier¹.

Sous la diversité de leurs formes, Brockes décèle un élément commun ; comme les animaux, les plantes ont une âme :

Eine Seele, die sie nähret,
Zeugt, vergrößert und vermehret;
Eine sehr subtile Glut
Ist die Seele, die dies tut².

Elles sont donc des individus qui naissent, grandissent et meurent. De ce point de vue il étudie comment l'arbre s'alimente, comment circule la sève, il examine la fonction des « yeux », des bourgeons, le rôle des diverses parties de l'écorce, la structure de la fleur, le mystère de la reproduction. N'est-il pas admirable, dit Brockes, que toute la vie future et la forme et l'aspect d'un arbre soient enclos dans les tendres tissus de la petite graine qu'emporte le vent ? et que le « corps » y soit si étroitement uni à l'« esprit » ? Brockes en tire une leçon :

Willst du Gottes Grösse merken,
Und zugleich dein Nichts verstehn,
Mensch, du darfst, von allen Werken,
Nur zum Samenkörnlein gehn³.

L'esprit ne peut concevoir que le chêne gigantesque sorte du gland et que « tronc, feuilles, racines, écorce et beaucoup d'autres

1. IX, p. 98.

2. IX, p. 99.

3. IX, p. 115.

choses, aient été préfigurées là » ; il ne saurait admettre davantage qu'une évolution aussi complexe soit uniquement le fait du hasard : elle n'est explicable que si l'on remonte à Dieu, source de toutes choses, et qui est le « vrai Tout¹ ». Par là Brockes atteint à un monisme conforme à sa notion du divin. Par delà les différences du règne végétal et du règne animal, il devine les éléments qui entrent dans la composition et des pierres et des plantes² et s'applique à démontrer, en leur commune origine, une unité de constitution de la matière.

Après avoir distingué et étudié 22 groupes de plantes selon la forme des feuilles et des fleurs et selon leurs propriétés particulières, Brockes en vient à l'examen de quelques espèces d'une utilité spéciale pour l'homme : blé et céréales non seulement le nourrissent à l'ordinaire, mais ont, en thérapeutique, des vertus curatives ou fournissent d'excellents breuvages ; les légumes, à leur tour, fournissent au poète l'occasion de témoigner à Dieu de la reconnaissance pour ses bienfaits, pour ces dons qu'il nous accorde, « uns zur Lust³ » ; la forme, le goût, la saveur, la chair, les propriétés et l'utilité de chaque fruit sont soigneusement notés, qu'il s'agisse des poires, prunes, cerises, pêches, abricots, figues, mûres, amandes, dattes ou de la noix de coco qui est tout ensemble la nourriture et la boisson de peuples entiers, ou de grenades, oranges, citrons, dont une moitié évoque irrésistiblement, même pour le poète chrétien qu'est Brockes, la représentation d'un sein de femme⁴.

Chaque fruit, dont il s'efforce de nuancer le goût, lui donne ainsi lieu de louer Dieu qui procure à la fois aux hommes une utile nourriture et un plaisir des plus agréables. Faute de n'en point remercier le Créateur, en quoi l'homme se distinguera-t-il de l'animal⁵ ? Ne sentons-nous pas tous que chaque produit de la terre nous est accordé par le Très-Haut

Uns zur Lust, und Dem zum Preise,
Den kein Mensch genugsam preist⁶.

1. IX, 1.

2. IX, 127.

3. IX, 153.

4. IX, 191.

5. IX, 179 ; cf. aussi IX, 187, où Brockes déclare :

Gleicht man denn nicht einem Schwein.
Wenn wir Gott nicht dankbar sein ?

6. IX, 184.

Aussi ne devons-nous pas nous étonner de trouver constamment dans ce lyrisme qu'on est tenté d'appeler culinaire, à côté de remerciements adressés à Dieu, quelques recettes de cuisine, l'indication de « petits plats » sucrés, de tisanes, de remèdes du foyer préparés avec les « simples » contre les vomissements ou la diarrhée, les flatuosités ou les nausées.

Le règne animal. — Les deux règnes précédents avaient été chantés en strophes de 8 vers de 4 pieds trochaïques. A ces « Kurzzeilen » Brockes oppose ici un vers ample — qui souvent ne tient pas en une ligne de texte imprimé —, formé de la juxtaposition de 2 vers iambiques¹ de 4 pieds avec césure médiane :

Von ei|nēr recht-|ūnd wāh|rēn Gōthhēit || die ā|l|lērhēllst'|ūnd klār|stēn
[Spurēn]
Zeigt ūn|sērñ ū|bērführ|tēn Sēelēn || dās Rēich|lēbēnd'| gēr Krē|ātūrēn.

Sur ce rythme nouveau Brockes reprend le leitmotiv ancien : toute la structure physique et mentale des animaux, la diversité de forme de leurs corps, et surtout la création de l'homme — couronnement de l'œuvre divine — témoignent de la sagesse de l'Être suprême. Plus le poète scrute l'univers, plus il se convainc que la grande fonction de l'homme sur terre ne peut être que la « glorification du Créateur ». C'est dans cet esprit, et « pour chanter les merveilles de Dieu, » que Brockes examine maintenant le troisième règne de la nature, qui, plus que les deux autres encore, peut réfuter l'athéisme.

Selon la méthode qu'il a déjà appliquée, il commence par définir l'animal et donner une classification du groupe ; il passe ensuite à l'étude de la respiration, de la circulation du sang, des mouvements du cœur, « cette admirable pompe artificielle », de la contraction des artères ; en vient alors à la nutrition, l'assimilation et l'élimination ; les fonctions de relation, le rôle des sens — « les esprits sensibles » — sont enfin examinés d'après le point de vue de l'époque : comment fonctionne le sens du toucher ? « Grâce à de petites verrues situées à l'extrémité des nerfs et très nombreuses sur la main et à l'extrémité des doigts² » ; Brockes ne néglige point les muscles, les os, le mouvement, ni le sommeil et les rêves ; mais

1. Ce grand vers peut aussi être trochaïque ; ex. IX, 322.

2. *JX*, 211-212.

le mystère de la fécondation retient davantage son attention. La reproduction des êtres, l'évolution du germe restent à ses yeux des problèmes quasi insolubles. La semence est-elle à la fois corps et esprit, « un extrait de tous les membres du corps en même temps qu'un extrait de l'esprit, de l'âme¹ » ? Est-ce un corps éthéré qui, se fixant sur un corps matériel, détermine son développement ultérieur, comme l'étincelle tombant sur l'amadou met celui-ci en combustion ? Est-ce « ein eigentliches Mittelding » ? Brockes renonce à percer le mystère. Est-ce « dans l'ovule de la mère » ou dans le « spermatozoïde de l'homme » qu'est contenue en puissance l'énergie de l'être futur ? N'en pouvant décider, notre poète se borne à admirer l'exacte adaptation des organes de la génération et à constater la toute-puissance de l'attrait sexuel qui, envoûtant tous les êtres, éveille l'instinct amoureux chez le plus petit vermisseau.

Dies alles ist des Ueberlegens und ernsterer Betrachtung wert².

Ce sujet le passionne ; Brockes y revient sans cesse, et, interprétant l'acte sexuel comme la synthèse des contraires — synthèse « agréable », dit-il, et source de volupté — expose en termes presque platoniciens :

Dass Gott, bloss zum gemeinschaftlich-und allerseitigen Vergnügen, Geschlechter zu dem Zweck geteilt, um selbige mit Lust zu fügen³.

Mais cet engendrement universel des êtres par la méthode du « zwiefaches Ein » a-t-il sa réplique dans le domaine spirituel ? Un esprit peut-il être fécondé par un autre esprit ? La « conception » des idées relève-t-elle d'un processus analogue à celui de la conception des corps ! Ou s'effectue-t-elle sous l'influence directe de Dieu, à qui nous devrions en témoigner gratitude ? Autant de questions qui ramènent toujours Brockes à sa préoccupation initiale : Comment se développe l'embryon, comment s'alimente-t-il ? Les voies de la nutrition dérivées partiellement au profit de l'enfant que porte la mère, la nouvelle modification qui intervient dans l'organisme maternel lors de l'allaitement sont des merveilles dignes encore :

Dass man des wunderbaren Schöpfers Macht, Lieb' und Vorsicht dabei ehrt⁴.

1. IX, 223.

2. IX, 225.

3. IX, 227.

4. IX, 236.

Il admire également comment la nature a constitué les animaux et adapté les organes et les membres à leur mode de vie et à leur genre de nourriture : aux oiseaux de proie elle a donné bec et serres ; aux échassiers un long cou, à l'éléphant une trompe « qu'on peut considérer comme une sorte de main¹ ». Ainsi s'amorce, dans le lyrisme descriptif de Brockes, la théorie de la finalité interne que nous rencontrerons à nouveau dans la troisième partie de notre exposé.

De même apparaît l'idée que tout le règne animal est au service de l'homme, prince de la terre, depuis le chien de chasse ou de garde, le cheval qui traîne les fardeaux, la vache qui donne son lait, le mouton qui donne sa laine jusqu'au renard qui lui abandonne sa fourrure et l'autruche ses plumes :

So sieht man, dass in der Natur das Pflanzenreich nicht nur allein,
Nein, sondern auch so viele Tiere zu unserm Nutz erschaffen sein².

Il n'est cependant pas possible à Brockes de détailler toutes les espèces animales ; il se borne donc à consacrer un développement à quelques représentants de chaque classe, dont le portrait se termine uniformément par l'éloge du Créateur. Le lecteur voit ainsi défiler sous ses yeux, en plaquettes personnelles, si l'on ose dire, lion, cerf, léopard, loup, chamois, lièvre, renard, cheval, bœuf, éléphant, ours, porc, rhinocéros, chien, âne, élan, belette, martre, putois, lynx, panthère, écureuil, singe, etc. Tous portent les marques, dit Brockes, « de la sagesse, de la puissance et de l'amour du Créateur » ; il n'en exclut aucun du plan divin. Même le rhinocéros n'est pas inutile ni dénué d'harmonie dans ses membres ! Même la cruelle panthère peut prendre place dans l'ordre du monde puisque Dieu a pris soin de la reléguer dans le désert, loin des hommes et qu'elle leur fournit une précieuse fourrure. Voici encore la marmotte, le lapin, le bouquetin, le chameau, le blaireau, le chat, la civette, le renne, le caméléon, l'aurochs, le buffle, la zibeline, le mouton, la chèvre, le hérisson, le porc-épic, la souris, le castor. Toutes ces bêtes que Brockes met ainsi à l'honneur, méritent la reconnaissance de l'homme par quelque aspect : le hérisson mange les souris et les vers et diverses parties de son

1. IX, 242.

2. IX, 244.

corps sont employées en médecine ; le porc-épic fournit des hampes de pinceau. Et la souris n'eût-elle d'autre utilité ici-bas que de servir de nourriture aux chats, aux hérissons ou aux belettes, n'en serait-ce pas assez pour légitimer son existence ? Certes la défense du loup présente plus de difficultés, tant il est cruel et nuisible. Mais dans ce cas extrême Brockes se tire élégamment d'embarras en accusant les hommes d'ignorance : c'est, dit-il en l'occurrence, qu'ils ne sont pas assez avisés pour découvrir à quelle fin correspond, dans le plan divin de la Création, la présence du loup. En est-ce assez pour taxer le Créateur d'illogisme ? Au reste le loup ne fournit-il pas, lui aussi, sa peau et des extraits pharmaceutiques ?

Tous créés et mis en ce monde pour le plus grand bien de l'homme, les animaux, même nuisibles ou dangereux, offrent quelque avantage par quoi ils trouvent grâce devant Brockes et s'intègrent dans l'œuvre harmonieuse de l'univers. Si les bêtes sauvages y acquièrent droit de cité, que dire alors des animaux domestiques ? Ils n'apportent pas seulement à la collectivité un profit matériel de diverses manières ; ils présentent encore au poète un enseignement ou des symboles : ainsi le mouton est naturellement l'image de la douceur, de la résignation chrétienne :

Man wird befinden, dass sogar durch Bilder von der Schäferei
Man froh und gleichsam ruhig werde, und inniglich gerühret sei¹.

*
* *

Est-ce à cela, dira-t-on, que se borne le lyrisme de ce poète de la nature ? Ses portraits d'animaux inspirés d'une seule et unique tendance, de la même préoccupation laudative, semblent sortis de l'arche de Noé. Sa galerie de minéralogie, sa revue de botanique, ses chapitres de zoologie ne constituent au total qu'une histoire naturelle plus ou moins complète, mais ne sauraient passer en aucun cas pour une épopée de la nature terrestre. On croit avoir affaire à un homme de science dont la plume est assez alerte pour vulgariser sous forme poétique une érudition superficielle, et non à un poète, car son émotion ne transparaît nulle part. On cherche en vain dans ce tome IX de l'*Irdisches Vergnügen* la réaction d'un homme qui se

1. Brockes a consacré d'autres esquisses aux animaux à l'occasion de dessins que lui avait adressés un ami, cf. VI, 192-226 et VII, 393, 404 sqq.

sent par toutes ses fibres en communion intime avec la nature, qui devine en elle une âme, sœur de la sienne, capable de lui communiquer les plus doux émois. Au vrai, le lyrisme authentique se rencontre ailleurs chez Brockes, dans d'autres parties de son œuvre qui contrastent grandement avec les fastidieuses classifications dont il fallait bien dire un mot cependant et sur lesquelles nous ne reviendrons plus; peut-être a-t-il trouvé son expression la plus nuancée dans le tome VII du recueil, c'est-à-dire dans l'un des volumes écrits pendant les années de Ritzbüttel, alors que le poète, juché au sommet de sa tour, apercevait à la fois le double visage de la nature : la plaine basse de l'Allemagne du Nord et la mer. Mais il serait injuste d'oublier que maintes pages des autres volumes ont été dictées, ici ou ailleurs, par le même enthousiasme né du contact immédiat avec un monde qui révèle au poète ses secrets et lui parle un langage mystérieux.

Les sujets auxquels s'appliquent la poésie de Brockes et son art, essentiellement orientés vers la description, peuvent être conçus dans un sens plus ou moins large. Le but envisagé peut être la peinture de la vie imperceptible d'une plante ou d'une fleur, mais aussi la description du grand spectacle du monde; on peut se proposer de décrire la mer sous l'orage, la forêt à l'automne, comme l'aspect bigarré d'une plate-bande ou la structure d'un papillon. Les deux types de poésie descriptive se rencontrent chez Brockes : l'infiniment grand alterne dans son œuvre avec l'infiniment petit et le peintre de grandes fresques y coudoie le miniaturiste. Le poète marque toutefois une préférence évidente pour la deuxième manière, qui répond davantage à ses goûts pour la peinture du détail.

De nombreuses pièces nous montrent le poète, la tête renversée en arrière, abîmé dans la contemplation de l'univers céleste où il découvre « des billions de billions d'étoiles¹ », rallié sans réserve au système de Copernic. Or, c'est là en littérature une nouveauté qu'il sied de ne point méconnaître. Le système de Ptolémée avait régné sans partage sur la poésie jusqu'aux environs de 1730, bénéficiant de l'interdit qui frappait alors la diffusion des idées de Copernic (mort en 1543) et de Giordano Bruno (mort sur le bûcher en 1594). Brockes, le premier, introduit dans la poésie allemande

1. IV, 319 et 389, Le mot risquant sans doute de n'être point compris de ses lecteurs, Brockes l'explique en note : « Eine Billione hält tausend mal tausend Millionen » ; alors que pour nous le billion est un milliard.

la nouvelle conception scientifique de l'univers et la notion d'une finalité interne de toutes choses qui cessent ainsi d'être uniquement au service de l'homme, « centre du monde ». Tandis que toute la littérature du xvii^e siècle était restée attachée à la conception opposée de la finalité et de la place de l'homme dans le monde, Brockes replace la terre et l'homme à leur vrai rang dans la création, et, considérant notre globe du haut des cieux où planent des milliers de soleils, il a pour sa petitesse un regard plein d'indulgence. Mais d'autre part l'idée lui était insupportable de concevoir vide l'infini des espaces interplanétaires : c'est pourquoi il le peuple de l'omniprésence de Dieu¹. Comme il comprend et excuse les païens qui, émus par la beauté d'un ciel étoilé, glorifièrent les astres et en firent des divinités ! C'était pour eux un moyen naïf, primitif, mais spontané de rendre hommage au Créateur. Et Brockes n'est pas éloigné de préférer l'élan de spontanéité qui se manifeste dans ce polythéisme à l'indifférence de ses contemporains qui « s'efforcent, en aveuglant leur âme, de se soustraire au spectacle du ciel constellé »². Pour celui, au contraire, qui prend le poète pour guide à travers les espaces intersidéraux, la gloire de Dieu apparaît centuplée, puisqu'il a créé non pas un seul monde, notre univers, mais des millions de mondes, au regard desquels la terre, découronnée de son privilège, n'est plus que le satellite d'un soleil. Elle n'est plus que le petit étalon de mesure appliqué aux corps célestes³.

Sans craindre le prosaïsme mathématique des chiffres, Brockes détermine à cette échelle les dimensions de Saturne ou de Jupiter, jongle avec les billions de lieues ; rempli d'un enthousiasme cosmique, il est saisi de vertige devant ces nombres gigantesques et s'écrie :

Mein Gott, ich zitt'r', erstaun', erschrecke,
 Mich nimmt ein billigs Schaudern ein,
 Indem ich solche Gröss' in deinem Werk entdecke⁴.

Insensible à la monotonie du thème, il apprécie de la sorte l'orbite

1. I, 145.

2. VI, 226-227.

3. Cf. *Neuer Beweis des Nutzens und der Wahrheit des Copernicanischen Systematis aus dem 3., 4., und 5. Verse des I. Capitels im ersten Buche Mosis*, VIII, 521.

4. IV, 389.

des astres, le chemin que parcourent Mars et Vénus dans l'espace, les énormes distances qui séparent les uns des autres les satellites du soleil, et cette méditation sur l'infini ramène chaque fois Brockes à Dieu. Puis, reprenant tout le monde visible comme nouvel étalon de mesure, il se propose, armé de la lunette astronomique, de pénétrer plus avant encore dans les espaces interplanétaires, au risque de sentir sa pensée chanceler, et abîme son esprit ravi dans les merveilles que Dieu a créées.

Si froide, si artificielle que nous paraisse aujourd'hui cette poésie cosmique, on ne peut oublier cependant qu'elle a eu son heure dans l'histoire littéraire. Brockes, à cet égard, fait figure de précurseur et fraie les voies au jeune Schiller : leur idéologie semble puisée à la même source. Comme le futur poète de l'*Anthologie*, Brockes se grise du vertige des espaces célestes et se plonge avec délices dans les grandeurs infinies. Puis, sans transition — et sur ce point il apparaît encore comme un initiateur — il s'absorbe, comme Klopstock, dans la contemplation de l'infiniment petit, de quelque animalcule ou d'une goutte d'eau. C'est là l'autre aspect de la poésie descriptive de Brockes. Après s'être prosterné devant l'infini du ciel, il révere « die Grösse im Kleinen » dans le plus petit grain de sable, car, dit-il, tous deux sont de même nature : l'univers entier n'est que la somme géante des minuscules parcelles qui le constituent¹. Dès lors il s'attache à étudier les flocons de neige, formés d'une multitude d'étoiles à 6 branches², ou le monde, habité de 20 millions d'êtres, que révèle la goutte d'eau au microscope³. Joignant les mains devant un tel prodige de l'intelligence divine, le poète soupire : Comment ne pas révéler le Créateur, qui, avant de lancer du haut des cieux une goutte de pluie sur la terre, assemble pour le bien des hommes 20 millions de molécules⁴ !

Il n'est point de bornes à la tâche d'un poète qui oriente en ce sens son investigation minutieuse et souscrit aux principes d'esthétique presque universellement adoptés à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècles. Sans doute Brockes n'est pas un théoricien de l'art ; mais il est assurément pénétré de l'adage : « Ut pictura poesis ». Il abandonne aux purs esthéticiens — cf. les *Discourse der*

1. IV, 333-334.

2. IV, 329.

3. IV, 400-401 ; 428-440.

4. IV, 432.

Mahlern — la discussion du principe et l'interprétation de la formule; mais il admet en gros avec toute son époque la doctrine de l'imitation de la nature en poésie. Le but auquel il tend manifestement est d'évoquer à l'aide de mots les images mêmes que le peintre fixe sur la toile. Et il suffit de feuilleter un peu l'*Irdisches Vergnügen* pour se rendre vite compte quel peintre il se propose pour modèle. C'est le « Detailmaler », le peintre de la manière hollandaise pour laquelle Brockes a une véritable prédilection. Outre qu'il avait acquis personnellement de solides connaissances en dessin, il avait rencontré à Leyde en 1704 le peintre hollandais Wilhelm Mieris, « le Raphaël de Leyde, l'Appelle de notre époque », pour lequel il conçut une grande admiration : Mieris semblait au poète une sorte de démiurge qui de rien tire quelque chose qui porte la marque du Créateur lui-même, en telle manière

... dass die Malerei
Fast ein Bild der Schöpfung sei,
Da du aus der schwarzen Erden
Tier' und Pflanzen lässtest werden¹.

Ce que l'artiste recrée à sa manière par le dessin et la couleur, Brockes veut l'évoquer aussi directement en sa poésie descriptive : il suffit d'y appliquer une technique analogue à celle du peintre, de s'attacher aux détails, de ne rien tenir pour négligeable. De là l'intérêt que le poète porte à tant de domaines, non seulement à la peinture, à l'art, mais à la littérature, à la musique, à la médecine, aux sciences, etc. De toute chose, de toute étude il tire des thèmes et des motifs d'inspiration qui en trente ans glonfleront les neuf gros volumes du recueil. Pour se rompre à l'étude du détail, il se met à une autre école, il se fait initier par Carpser, l'ami et le médecin de la maison. aux secrets du corps humain, il fréquente son « musée anatomique » et pratique lui-même des dissections. Chez le bourgmestre Anderson, Brockes admire une magnifique collection d'insectes et de minéralogie. Il se montre curieux de variétés botaniques, de plantes ou de fleurs rares que les navigateurs ont rapportées des pays lointains. Ainsi s'éduque et se précise chez lui l'art du détail, le talent du miniaturiste qui, avec la richesse de tons d'une tapisserie de haute lice, s'applique à faire ressortir dans une

1. Cf. IV, 304-305 et VI, 304.

fleur la variété de nuances des pétales, des feuilles ou à peindre la lente ondulation des blés caressés par la brise et le léger frisson des barbes d'épis.

Cet art du détail requiert incontestablement un don d'observation méticuleuse, mais procède toujours de la volonté du poète d'admirer Dieu non seulement dans ses plus grandes œuvres, mais jusque dans les plus petites choses sorties de ses mains. « Gott ist auch im Kleinen gross¹ ». Les poiriers couverts en mars d'une précoce floraison tentent la plume du poète :

Dies trachtige Gewächs, das noch so zart,
Besah ich mit betrachtendem Gemüte,
Und ward mit reiner Lust erfüllt,
Als ich nicht nur die zarte Zierlichkeit
Der Knospen selbst, die Vollenkommenheit
Der Blätter, die sie eingehüllt,
Die kleinen Knoten mit fünf Spitzen,
Worin die zarten Blumen sitzen,
Samt ihren schlanken Stielen, sahe,
Nein gar, wie jeden Teil ein zartes Pelzwerk schmückte
Von weissen Zäserchen, vor Lust erstaunt, erblickte¹.

Cette pièce que l'on trouve aux premières pages du tome I de l'*Irdisches Vergnügen* n'est pas exempte de défauts; les maladresses y sont nombreuses; les répétitions de mots — « zart » 4 fois, « Lust » et « sehen » 2 fois en 11 vers — prouvent que le poète est encore loin d'avoir atteint à la maîtrise de la forme; et pourtant s'affirme déjà parmi ces gaucheries d'expression le trait essentiel de la poésie ultérieure de Brockes, la préoccupation de noter très exactement le détail, comme dans les très nombreux poèmes consacrés à la rose², dont les nuances sont plus fondues que les couleurs des pierres précieuses³, dont le doux éclat a quelque chose d'immatériel⁴, dont la fragilité épanouie en ses « couleurs de chair » doit être un avertissement pour l'homme⁵. Si cette dernière expression est devenue banale aujourd'hui, elle était néanmoins sous la plume de Brockes d'une précision imagée quasi inconnue à l'époque.

1. I, 8.

2. Cf. par exemple : VI, 32, 36, 39, 54; — VII, 152, 156, 159, 164; — VIII, 107, 112, 117, 121, 123. Il y en a cinq ou six dans chaque volume.

3. I, 103.

4. I, 82.

5. I, 93, 104.

Sans doute il faut convenir que Brockes reste, pour une bonne part, soumis à la phraséologie de son temps ; et nous aurons l'occasion de montrer plus loin qu'il n'est ni styliste, ni véritablement poète descriptif ; il n'invente pas non plus de mots ou de métaphores ; il use des banalités traditionnelles, des comparaisons qui ont perdu leur valeur évocative. Aussi Brandl, dans sa monographie¹, lui reproche-t-il de conserver quelque chose du mauvais goût de Marino et de Lohenstein. Le reproche n'est fondé qu'en partie. S'il est vrai qu'on rencontre parfois chez Brockes de l'enflure et de la préciosité, du moins ne sont-elles pas ici la règle, elles s'estompent dans un grand nombre de détails concrets et, somme toute, n'apparaissent qu'exceptionnellement. On pourrait presque dire, à l'inverse, que son style, loin de souffrir d'une pléthore d'images, n'en présente pas assez et que son ton est trop uniformément familier. Souvent il décrit à la manière d'un professeur de botanique, plus soucieux d'objectivité que d'élégance, et dont la rigueur cependant ne nous satisfait qu'à demi : Brockes consacre, par exemple, plus de quatre pages à « considérer des feuilles », sans nous dire de quelle espèce il s'agit ; sous cette réserve, la description est aussi minutieuse que possible :

Er sah, mit innigem Vergnügen,
 Die Menge, Schönheit, Pracht, der Farben Unterscheid,
 Die Zeichnungskunst, die zarte Zierlichkeit²
 Des Umstrichs, und wie schön sich alle Zäser fügen.
 Hier fand sein forschend Aug' ein Blatt,
 Das zierlich kraus, dort eins, das lieblich glatt.
 Dies war auf seinem Rand und jenes in der Mitten
 Manierlich ausgeschnitten,
 Gar viele glichen scharfen Pfeilen ;
 Es waren andere den Sternen gleich,
 Und jedes war in allen seinen Teilen
 Vollkommen schön an Form und Farben reich.
 Dort bilden sich verschied'ne recht wie Räder ;
 Hier ziert und führt ein zart Geäder
 Die Nahrungssäfte nach den Spitzen,
 Die öfters glatt und oft mit zarten Ritzen
 Gekräust und eingekerbt.
 Oft scheint der Rand gezackt, oft ist er glatt,
 Oft ist er weiss, oft gelb, oft bunt, oft braun gefärbt³.

1. p. 55-56.

2. Alliance de mots déjà rencontrée plus haut, p. 197.

3. I, 72-73.

Le même souci du détail se rencontre en toutes ses descriptions. Il compare entre elles les fleurs du pommier, du poirier, du pêcher, du cerisier et note leur disposition et leur orientation différentes, leur coloration variable selon le jour qu'elles reçoivent. Il regarde à la loupe la tige du fraisier, dont il voudrait mettre à jour les canaux pour voir comment circulent la sève et les « esprits vitaux¹ », puis étudie successivement la feuille, la fleur, la baie, le goût plus fin que le vin de Tokaï. Tantôt il considère le scarabée doré aux couleurs chatoyantes et tantôt il admire la structure de la feuille de la vigne vue en transparence. Armé de la pointe d'un canif, il dissèque la tige d'une jonquille ou le cœur d'une rose², étudie la structure quinquéflore de la fleur du saule³, attrape un papillon, un de ces animaux qui « ressemblent à une fleur vivante qui vole », note les diverses manières dont l'insecte utilise sa trompe, et il reste confondu de l'extrême souplesse d'un organe plus long que l'animal entier⁴. Partout apparaît le don et le goût de l'observation minutieuse. Examinant en détail la fleur du châtaignier, il constate :

Es ist der Stiel, der sonderlich formit,
Mit vierzig Stengeln ausgeziert,
Die alle erstlich auf-, hernach sich abwärts biegen,
Und welche oberwärts allein
Mit Blumen ausgezieret sein⁵?

Là encore la répétition fait tache. Mais qu'importe à un poète qui semble n'avoir d'autre but que d'établir un répertoire des fleurs et des arbres cultivés à Hambourg de son temps ! Son dédain des artifices, des ornements de style éclate dans les fréquentes listes de fleurs aux noms juxtaposés, dans ces énumérations interminables, auxquelles se mêle une pointe de virtuosité. Point de pose, certes ! Les variétés de fleurs qu'il cite étaient sûrement familières au visiteur assidu du jardin Böckelmann qu'était Brockes⁶. Pourtant on ne peut se défendre d'un léger mouvement d'impatience quand on lit les noms de 45 espèces d'œillets, alignés comme pour la parade⁷ !

Il serait trop facile de souligner le ridicule de pareilles accumula-

1. I, 96.

2. III, 530 et VI, 42.

3. VI, 45.

4. III, 563.

5. III, 544.

6. V, 48-49.

7. I, 240 sqq.

tions de termes où l'on pourrait être tenté de ne voir qu'une science livresque. Elles témoignent en tout cas que Brockes ne sait pas se borner ni choisir. Mais l'abondance même de ces copieuses notations, l'intempérance verbale et cette sorte de « logorrhée » du poète ont eu pourtant d'heureux effets : non seulement elles ont donné droit de cité en poésie à nombre de mots qui jusque-là avaient paru prosaïques, mais ont permis, par la qualité et la variété du vocabulaire, d'acclimater certains thèmes sur lesquels on n'avait encore jamais insisté.

Brockes est probablement le premier poète qui se soit-efforcé de noter et d'analyser la variété des bruits que l'on perçoit dans la nature, les jeux de la lumière ou les effluves de parfums. Dans ces trois domaines des sens l'entreprise était hasardeuse, la transcription difficile. Il en avait conscience et s'y évertua cependant¹.

De toutes les impressions des sens, les plus difficiles à rendre, à traduire en concepts sont peut-être les impressions olfactives. Si une langue déjà très évoluée ne dispose que d'un vocabulaire et d'une gamme de notations assez restreints pour exprimer ce qui plaît ou répugne à l'odorat, on comprend quel dut être l'embarras de Brockes lorsque, fidèle à son plan de reproduire en son œuvre tous les aspects du monde extérieur et de ne rien omettre en ses descriptions, il voulut faire dans sa poésie une place aux parfums. Il faut donc louer sans arrière-pensée l'effort très méritoire de l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen* pour analyser en une évidente concentration de toute sa pensée le parfum de la violette :

..... Mich deucht,
 (Beschreibet man gleich den Geruch nicht leicht)
 Wann ich vor Lust die Augen schliesse,
 Und mit Aufmerksamkeit des süssen Dufts genieesse,
 Es sei darin der Duft und Kraft vereint zu finden
 Von Honig, Mandelmilch, Most, Pfirschkern, Zimmetrinden,
 Und dass, mit holder Süssigkeit,
 Ein wenig Säurliches und Bittres sich verbinden
 In solchem Grad, der Hertz und Hirn erfreut².

On voit comment notre poète mène à bonne fin sa difficile entreprise : c'est au prix d'un petit subterfuge auquel ses successeurs auront souvent recours : il transpose ses impressions et ramène à

1. I, 17.

2. I, 17.

des notations gustatives ce qui est d'ordre spécifiquement olfactif. Le parfum de la rose, par exemple, est

..... ein gewürtzter Myrrhen-Rauch,
 Worin sich Süß und Bitter lieblich mischet¹.
 In dessen Süsse sich ein lieblichs Bitter mischt².

Brockes sait même discerner de subtiles différences entre le parfum composite de la jonquille et l'odeur toute voisine du jasmin, et démêle dans le premier « d'invisibles parcelles dont l'harmonieux mélange s'insinue en nos sens³ ».

Au vrai, le projet de Brockes de ne point exclure de ses descriptions les parfums, ressemblait fort à une gageure dans laquelle il ne s'est pas obstiné. Il devait mieux réussir et montrer plus d'habileté dans la peinture des divers bruits, des sons, des harmonies que perçoit l'ouïe : chants des oiseaux, bourdonnement des abeilles et des insectes, bêlements des moutons, coassement des grenouilles — thème souvent repris par Brockes ! — dans lequel il discerne cinq à six nuances différentes⁴, croassement des corbeaux, cris des animaux de la ferme, etc. Il est particulièrement sensible à ces chants familiers qui accompagnent le réveil de la nature au matin. Dès le lever du jour les oiseaux s'empressent de conter dans leur gazouillement les mystères de la création ; chacun dans sa langue et selon son mode d'expression personnel salue l'apparition du soleil. Dominant la polyphonie anonyme, les modulations du rossignol retiennent l'attention du poète :

Ihr Hälschen ist am Ton so unerschöpflich reich,
 Dass sie tief, hoch, gelind' und stark auf einmal singet.
 Die kleine Gurgel lockt, schnarrt, zischt und pfeift zugleich,
 Dass sie wie Quellen rauscht, wie helle Glocken klinget.
 Sie zwitschert, stimmt und schlägt mit solcher Anmut an,
 Mit solchem nach der Kunst gekräuseltem Geschwirre,
 Dass man darob erstaunt und nicht begreifen kann,
 Ob sie nicht seufzend lach', ob sie nicht lachend girre.
 Ihr Stimmchen ziehet sich in einer hohlen Länge
 Von unten in die Höh, fällt, steigt aufs neu' empor,
 Und schwebt nach Mass und Zeit; bald drenget eine Menge
 Verschied'ner Tön' aus ihr, als wie ein Strom, hervor.

1. I, 84.

2. I, 87.

3. III, 529.

4. Cf. I, 26, 49; — IV, 67, 73-86; — VI, 11.

Zuweilen seufzet sie und winselt, dass man meineth,
 Sie werde sterben; aber bald
 Erhebet sie mit feuriger Gewalt
 Den reinen Ton aufs neu¹.

On sent trop, dira-t-on, dans une page de cette sorte l'application volontaire, l'effort soutenu qui, bientôt las, n'atteint plus à la poésie descriptive et retombe à une sèche énumération. Les vers qui précèdent avaient du charme; mais que dire de ceux-ci?

Zwitschern, seufzen, lachen, singen,
 Girren, stöhnen, gurgeln, klingen,
 Locken, schmeicheln, pfeifen, zucken.
 Flöten, schlagen, zischen, glucken,
 Ist der holden Nachtigall
 Wunderbar gemischter Schall².

Le talent descriptif de Brockes apparaît de ce fait inégal; il peut osciller entre la riche évocation colorée et une plate série linéaire de vocables. Et pourtant, oubliant ces faiblesses, les contemporains du poète lui surent gré d'avoir découvert et exploité un domaine nouveau, de leur révéler « la musique de la nature³ », dont l'homme est seul capable de goûter la symphonie, faite du murmure des eaux courantes, du souffle du vent, du chuchotement des branches et du bruissement des roseaux⁴. Jamais encore poète n'avait parlé du vent en ces termes :

Bald weht er langsam, bald geschwinde,
 Bald rauscht er stark, und bald gelinde,
 Bald saust er heftig, bald gemach.

Et Brockes se demande :

Ob nicht ein' Art von Harmonie
 Für weise Ohren könne stecken
 In dem veränderlichen Schallen,
 In diesem Rauschen, Steigen, Fallen,
 Im Säuseln, Zischen, Lispeln, Sausen,
 Im sanften Flüstern, stärkern Brausen,
 In kürzern bald, bald längern Pausen⁵?

1. I, 62.

2. I, 63.

3. VII, 59.

4. I, 34.

5. VII, 55.

De même on assiste, en de nombreux poèmes de l'*Irdisches Vergnügen* à des essais souvent heureux de Brockes pour noter les reflets de la lumière sur l'eau, les mille facettes ensoleillées qu'offre sa surface sous la brise légère, la diversité d'éclairage, selon l'heure, d'un même paysage, ici les lueurs plombées de l'orage, là l'éclat cristallin des étoiles, et la profusion de couleurs des fleurs que Dieu a semées à travers la nature entière. Il n'ignore point que dans ce domaine encore l'entreprise est fort délicate et qu'il y a quelque présomption à vouloir traduire en de pâles mots l'éclat des fleurs¹. Il sait en outre, ce disciple de Descartes, que leurs couleurs ne sont qu'une apparence sensible, dénuée de réalité². Il n'en laissera pas moins chatoyer dans ses vers les fleurs des champs, sur lesquelles le soleil verse comme un vernis³, et les feuilles d'arbres qui frissonnent au clair de lune. Il notera le dégradé qui dans l'œillet va du blanc au rouge⁴, le jeu des ombres, l'éclat d'une lumière qui en rejette une autre plus faible dans l'obscurité. Tantôt il s'applique à distinguer les nuances de vert dans l'herbe des champs⁵, tantôt il ramasse une brassée de feuilles mortes et les range selon la variété d'aspect du brun automnal⁶. Brossant sa fresque à larges traits ou condensant sa perception en un seul vers⁷, Brockes affirme partout un authentique talent de peintre et le don du miniaturiste attentif aux détails et soucieux de les mettre en valeur.

Nous avons, pour la clarté et la commodité de l'exposé, séparé nettement les domaines des sens, dont Brockes collectionne amoureux, presque religieusement, les impressions. Mais il est trop clair que cette distinction artificielle n'a qu'une valeur relative. Brockes en effet, loin de dissocier ainsi les diverses sphères du monde sensible, passe sans cesse de l'une à l'autre et envisage constamment de quelle manière chaque objet frappe son œil et affecte son odorat ou son palais. Toujours il tire un double ou un triple plaisir de la contemplation de chaque chose : la forme, la

1. I, 248.

2. IV, 171-172.

3. I, 39-40.

4. I, 243.

5. I, 11.

6. I, 256.

7. Voici cinq notations de couleurs accumulées dans le vers :

« Dein funkelnd dunkel-rot glüht hier in hellem Schein. » I, 248.

leur, le velouté de la peau, la saveur d'un fruit, par exemple, mettent ses sens en jeu à des titres divers. Nous avons en outre signalé déjà comment Brockes obvie à l'impuissance ou à l'insuffisante évocation des mots pour décrire des parfums : il transpose, disions-nous, ses impressions olfactives en impressions gustatives.

Il y a là peut-être plus qu'un simple procédé. A examiner de plus près l'emploi qu'il en a fait, il apparaît que dans sa poésie ce ne sont pas seulement l'odorat et le goût qui présentent entre eux des affinités. La vue et l'ouïe semblent également former des groupes d'impressions voisines, entre lesquels le passage, la « correspondance » est possible et facile. N'est-il pas curieux de relever en maints passages de l'œuvre lyrique de Brockes des déclarations du genre de celle-ci :

Meine Seele hört im Sehen,
Wie, den Schöpfer zu erhöhen,
Alles jauchzet, alles lacht¹.

Le contraste de « hören » et « sehen » n'est pas fortuit en cette alliance de mots ; on en trouverait d'autres exemples chez notre poète. Dès lors, en se fondant sur le monisme — mal défini — auquel Brockes en dernière analyse semble avoir adhéré, ne peut-on pas voir dans cette interpénétration et ce chevauchement des sens l'ébauche et comme la naïve expression de la célèbre théorie des « correspondances » qui devait plus tard connaître en Allemagne et en France une si grande faveur ?

Certes Brockes n'est pas un décadent et il ne compose pas, tel Des Esseintes, des symphonies de liqueurs ; il ne possédait point, comme le héros de Huysmans, d'« orgue à bouche » afin de se jouer à lui-même des quatuors sous la voûte palatale et se griser de silencieuses mélodies. Mais la théorie des correspondances entre les divers domaines de la sensibilité ne lui est pas étrangère. Le xviii^e siècle a connu les phénomènes d'« audition colorée » ou de « coloration des sons », qu'a pu susciter la théorie de Newton². Brockes lui-même consacre un poème à l'harmonie des parfums³, dans lequel il recommande à ses lecteurs de goûter le rare et subtil plaisir d'un mélange de roses et de fleurs d'oranger : les deux par-

1. I, 38.

2. Cf. Hagedorn. I, 40 : « Da... Castel die Töne färbt. »

3. V, 93.

fums, dit-il, mêlent leurs « flammes invisibles » dans une « Harmonie holder Dünste ». Sobres notations sans doute, mais qui s'épanouiront dans le Romantisme. Déjà Wackenroder, dans les *Phantasien über die Kunst* montre que la musique résume en soi les correspondances des sensations diverses (« der tausendfältige Uebergang der Empfindungen »); et Eichendorff, en plusieurs passages de son œuvre lyrique, développera l'idée très moderne qu'il n'y a pas de barrière entre les formes de la sensibilité, point de différence absolue entre la mélodie et la lumière, entre les sons et les couleurs; qu'ainsi le poète vit dans un monde enchanté où les sensations se confondent :

Zaubrisch ringen Duft und Töne,
Wunderbarer Blumen Pracht
Funkelt rings im Morgengolde¹.

Mais avant Eichendorff, et en termes presque identiques, Brockes avait loué Dieu pour

..... Seine Wunder-Macht,
Die Bildung und Geruch zusamt der Farben Pracht
So unverbesserlich verbunden².

Plus tard encore nous lisons que le bailli de Greifensee, dont le violon d'Ingres est la peinture, ne peut, dans la nouvelle de Gottfried Keller, traduire son sentiment de la nature et fixer sa vision sur la toile, que s'il a auparavant transposé ses impressions visuelles en impressions auditives en jouant de la guimbarde. Ce faisant, il reconstitue à son tour l'unité profonde du monde extérieur que nos sens morcellent pour l'appréhender plus commodément, mais qui forme en réalité une série continue où

les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

selon le vers célèbre de Baudelaire³.

Rendons justice à Brockes : il a été, en ce qui concerne la théorie des correspondances, le précurseur de tous les écrivains que l'on vient de citer. Le problème esthétique — presque d'ordre métaphysique — que pose la parenté des couleurs et des sons a été formulé

1. 15^e strophe de *Brautfahrt* (1816), dans les *Romanzen*.

2. I, 88.

3. *Les Fleurs du Mal*; sonnet intitulé *Correspondances*.

pour la première fois peut-être par l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen*. Sans doute n'a-t-il pas pressenti tout le parti que les générations suivantes devaient tirer d'un tel postulat. Pourtant s'il n'a pas connu le sonnet des voyelles d'Arthur Rimbaud, ni la théorie de l'Instrumentation verbale de René Ghil, ni les paradis artificiels qu'ouvrent les drogues¹, il a eu l'heur de poser sobrement les termes d'une équation, sans en pousser la discussion plus avant. Il n'a été conduit à cette découverte, ni par le désir d'étonner le bourgeois et de faire œuvre rare, ni par la dangereuse séduction du haschisch, mais simplement par son sentiment profond de la nature, par l'avidité de compréhension avec laquelle il ouvrait tous ses sens sur le monde extérieur.

*
*
*

C'est toujours, en définitive, au contact, à la préhension du monde qu'il faut revenir avec Brockes. Mais la description de cette expérience fondamentale tantôt prend la forme de l'art pictural, de la miniature inspirée des maîtres flamands, lorsque Brockes par exemple présente son jardin en plans successifs et désigne chaque plante par son nom botanique, tantôt s'exprime en un recueillement, une méditation sur la mélancolie du soir ou la majesté de la mer. Après avoir montré quel était, chez notre auteur, le souci du détail et de quelle sorte était son talent de miniaturiste, il nous reste à définir son attitude devant les grands spectacles de la nature.

Brockes est ému au plus intime de son cœur par la paix sereine ou par les violentes colères de la nature. Si trop souvent il décrivait analytiquement et en homme de science la forme d'une feuille ou la structure d'une tige, on ne peut nier qu'il ait senti en poète les beautés et la grandeur du visage éternel de ce monde. Sans doute, ici comme là, il a le défaut d'être trop abondant et prolixe ; il ignore la concision et multiplie les redites. On le lui pardonnera pour l'amour de quelques pages d'une belle venue disséminées parmi

1. On trouve dans *La Croix de Berny*, roman à quatre de M^{me} de Girardin, Théophile Gautier, Sandeau et Méry, ce passage de Gautier où le héros, ayant fait l'expérience du haschisch, déclare : « Tous mes sens étaient déplacés ; je voyais la musique et j'entendais les couleurs... mon corps se composait à mon gré d'un rayon, d'un parfum ou d'une saveur. »

— Rappelons à cette occasion un article de Poritzky : *Farbenhören und Tönesehen* dans *Die Literatur*, mai 1930.

d'illisibles poèmes. En ces moments d'une qualité intense, Brockes s'approche de la nature avec une âme vierge, avec un cœur neuf et pur qui n'aspire qu'à recevoir l'émotion féconde, à vibrer et à communier avec l'ineffable. On le devine ardent à recevoir l'auguste et religieuse consécration, l'émoi bienheureux et divin ; son attente est à la fois inquiète et douce, gonflée de révélations proches dont il espère une délectation.

Die nie gestörte Stille

Der unbewegten Luft erregt in unsrer Brust
Bald eine süsse Furcht, bald eine bange Lust,
Bald eine sanfte Ruh', bald manche fremde Grille,
Die Frucht der Einsamkeit¹.

A un poète qui montre de pareilles dispositions latentes et une telle réceptivité, le sens intime de toute chose terrestre ne fera pas défaut. Il donnera un sens nouveau au cycle immuable des saisons et interprètera de manière personnelle le mystère du printemps. Car pour Brockes ce renouveau annuel est un véritable miracle. Comment la branche « hier sèche encore² » peut-elle soudain se couvrir de bourgeons et de fleurs ? Pourquoi la force secrète qui sommeillait dans la plante entre-t-elle alors en activité pour pousser des tiges de toutes parts³ ? Comment attribuer au simple hasard, à l'aveugle poussée de la sève l'art subtil qui modèle les fleurs et les feuilles, leur donne leurs formes déliées, leurs couleurs nuancées ? En cette saison la nature entière semble vouloir se hausser au-dessus d'elle-même, tendre vers le ciel comme si elle sentait obscurément que c'est la main de Dieu qui l'a tirée de sa torpeur. L'homme, dit Brockes, doit à son tour se laisser envahir par cette exaltation de la nature, savourer par tous ses sens la beauté du monde, afin de s'élever par delà sa parure extérieure jusqu'à Dieu : la description de la nature s'oriente alors vers la méditation. De là une multiplicité de poèmes dont les quelques titres suivants, empruntés au seule tome I donneront une idée : *Erbauliche Betrachtung eines zeitigen Frühlings*, *Frühe Knospen an einem Birnbaum*, *Das Gras im Anfange des Frühlings*, *Die uns zur Andacht reizende Vergnügung des Gehörs im Frühlinge*, *Das Wasser im Frühlinge*, *Die Schönheit*

1. I, 205.

2. I, 57.

3. I, 6 sqq.

der Felder im Frühlinge, Betrachtung des Mondscheins in einer angenehmen Frühlingsnacht, Frühlings-Gedanken, Noch andere Frühlings-Gedanken, etc. Chaque fleur du printemps recevra ainsi l'hommage du poète; il adressera son salut à chaque brin d'herbe, au papillon qui courtise la rose, à chaque arbre de son jardin, à la pluie bienfaisante, à la rivière libérée de ses glaces qui reflète en les multipliant et le ciel et les saules, et concentre à sa surface :

Der Erde Grün, des Himmels Blau,
Der Sonne Gold, der Wolken Silber-Glänzen¹.

Est-ce à dire que l'hiver soit une saison maussade et dénuée de charmes? Certes Brockes n'est pas de cet avis. Il en a senti la poésie un peu mélancolique qui nimbe les arbres somnolents bercés par le vent, les troncs couverts de mousse. Il aime les couleurs éteintes de la forêt, la lumière mate que répand la neige, l'aspect feutré des champs en leur manteau ouaté, la tiédeur du logis où les flammes dansent dans l'âtre, et dardent leurs langues de feu, tandis que dehors les gros flocons mènent leur ronde blanche. Toute la nature semble repliée sur elle-même; elle invite l'homme à l'imiter, à faire un retour sur soi, à descendre en son for intérieur :

Es scheint des Geistes Kraft, wenn trübe Luft uns drückt,
Und unsre Blicke hemmt, sich minder zu zerstreuen,
Und, gleichsam mehr vereint, zum Denken mehr geschickt,
Bei äusserlichem Schaur sich innerlich zu freuen².

Mais pour l'observateur averti cette mort de la nature n'est qu'apparente; une vie latente continue d'y circuler, que manifeste la verdure dont se pare encore l'hiver : herbe des prés, mousse des toits, buis des jardins, ifs, persil, etc.³, seuls ornements de la mauvaise saison, ne sont là que pour rappeler à l'homme que l'été donne de plus beaux fruits, mais qu'il passe vite.

On ne saurait songer à reprendre ici tous les thèmes de la nature qui ont inspiré Brockes et auxquels il a le plus souvent donné les plus amples développements; il les a tous traités sous de multiples formes et rien ne serait plus fastidieux que de le suivre pas à pas

1. I, 32.

2. V, 251.

3. VI, 168 sqq.

dans sa découverte exaltée du monde. Rien ne le lasse ou le rebute ; il admire avec la même éloquence les tendres pousses qui sortent de terre à foison, la rose épanouie au soleil ou l'abeille laborieuse. Quand il se promène dans son jardin, il entre en extase devant les planches d'épinards et de salades. Notre enthousiasme ne serait pas de même qualité et risquerait fort d'être trop au-dessous du sien, si nous tentions de nous réjouir avec lui, en détail, de la beauté de toute chose. Force nous est donc d'opérer un choix et de ne retenir pour notre étude que quelques aspects neufs de son lyrisme descriptif : la poésie du soir, de la montagne, de la mer.

Le goût des demi-teintes se rencontre assez rarement chez Brockes, qui n'a presque jamais été impérieusement sollicité de peindre l'heure indécise où se livre le combat du jour et de la nuit, où la paix du ciel semble descendre mélancoliquement sur la terre. Une fois au moins pourtant il a vécu intensément ces instants crépusculaires et il a rendu son sentiment avec un accent presque baudelairien. On connaît le dernier vers du beau sonnet *Recueillement*, si suavement imprégné de tristesse :

Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

L'impression fondamentale diffère chez les deux poètes : Baudelaire promène dans la nuit une douleur poignante et y trouve un apaisement ; Brockes au contraire, ignorant pareille mélancolie, se délecte dans le calme du soir. Mais n'est-il pas remarquable de rencontrer sous la plume du poète allemand cette même image de la nuit qui s'avance lentement ?

Der Abend kam, sobald der güldne Glanz
Des Sonnenlichts nicht mehr zu sehen war,
Mit seiner sanften Schattenschar,
Gemach gemach heran :
Doch war der Schein nicht ganz
Vergangen und dahin, der Schatten auch noch nicht
Ganz ausgedehnt und schwarz, vielmehr schien Nacht und Licht
In einem sanften Grad vereint. Hieraus entsprung
Ein' allgemeine rein' und helle Dämmerung,
Voll Kühlung, Still'und Lust¹.

Pour un poète qui découvre dans le spectacle varié du monde un enchantement perpétuel, la nuit a cet inconvénient de dérober à sa

vue la plus grande part des attraits de la terre et de ne lui dévoiler que le firmament. Brockes, que charment avant tout le chatolement des couleurs, le jeu des formes mouvantes, se refuse parfois à l'émotion de la nuit : elle ne l'inspire alors que dans la mesure où elle prolonge, reflète et rappelle le jour et la lumière¹. Le plus souvent cependant il s'abandonne à son charme mystérieux et complexe où deux contraires s'affrontent et s'interpénètrent ; ce qu'il goûte en elle, c'est l'imprécision des contours qu'elle enveloppe de pénombre, l'impression de flou qu'elle répand sur toutes choses, les masses d'ombre indistinctes qu'elle campe çà et là², en lesquelles on ne discerne même plus le schéma du spectacle diurne. — Mais voici un trait qui prouve combien Brockes est encore loin, littérairement parlant, de Klopstock. Par le plus poétique clair de lune, alors que le silence majestueux de la nuit n'est troublé que par le chant plaintif du rossignol, jamais l'émotion de Brockes ne se teinte de sensiblerie ; jamais le sublime spectacle n'ébranle ses nerfs au point de tirer de ses yeux des larmes. Il ouvre virilement son âme aux effluves de la nuit, sans permettre aux effusions romantiques ou morbides de prendre le pas sur une saine ferveur. S'il est ému, c'est à l'idée que Dieu est le Créateur de tant de beauté ; s'il détourne un instant le visage, ce n'est pas pour essayer furtivement un pleur, mais pour murmurer une courte prière de reconnaissance à l'adresse du Très-Haut ou Lui chanter avec ses enfants un hymne de gratitude dans le silence de la nuit³.

Il n'est guère étonnant que Brockes, homme de l'Allemagne du Nord, ait fait dans ses poèmes une place très réduite à la montagne ; il la connaissait mal, ne l'avait point pratiquée et par surcroît partageait envers elle le préjugé de son temps. Quelle avait été en effet l'attitude du xvii^e siècle en présence des plus imposants spectacles de la nature, la mer ou la montagne ? En comprenait-on la farouche beauté ? Éveillaient-ils quelque nostalgie, suggéraient-ils le sentiment de l'infini ? Nullement. On éprouvait en face d'eux un sentiment d'inquiétude, d'effroi, suscité peut-être par les dangers que comportait à l'époque la navigation ou une ascension et par la crainte d'une mort accidentelle à laquelle on ne se serait pas suffisamment préparé. On se borne donc à admirer la montagne de loin,

1. IX, 324.

2. III, 74 sqq.

3. VII, 76-78.

quand il n'y a nul risque à courir, de même qu'on aveugle les fenêtres des maisons donnant vers le large pour n'être pas importuné par l'éternel mouvement des vagues. En 1716 encore une Anglaise, Lady Montague, voyageant en Allemagne, jugeait les monts de la Forêt-Noire sauvages et tristes.

Pourtant dès cette époque il existait une tradition, plus littéraire que vécue, relative à la montagne. Sans remonter jusqu'à certains Italiens de la Renaissance et aux Suisses du xvi^e siècle qui avaient goûté la beauté des cimes neigeuses — Conrad Gessner, Aretius, plus tard Johann Jakob Grasser et Scheuchzer, — on peut citer plusieurs écrivains allemands qu'avait émus la splendide solitude des sommets. En 1635 Johann Arndt écrit : « Es ist auch eine sonderbare (= besondere) herrliche Zierde der Erde, dass sie Gott mit mancherleien hohen, lustigen Bergen gezieret hat¹ ». Scheffler — Angelus Silesius — prend plaisir à noter les effets de lumière sur les blanches cimes ensoleillées. Fleming a nettement conscience du contraste absolu entre la haute montagne et la plaine fertile ; et quand dans son voyage en Perse il est étreint par la nostalgie du pays, c'est dans les monts du Caucase qu'il cherche une consolation².

Brockes aurait pu prendre rang parmi cette lignée de poètes que la montagne ne remplissait pas de terreur et renouer la tradition antérieure. Il n'en a eu que médiocrement cure. Il aurait pu mettre en œuvre des souvenirs personnels, des impressions vécues, puisqu'en se rendant en Italie il avait traversé le massif du Harz et les Alpes : il n'en transparaît à peu près rien dans son recueil de vers. Au vrai il n'a chanté la montagne que par système — elle devait nécessairement trouver place dans son éloge de la nature — mais sans nulle ferveur.

Le plus long poème que Brockes a consacré à la montagne se trouve dans le premier tome de ses œuvres ; c'est une pièce de 21 strophes de 8 vers, où l'auteur ne se sent guère à l'aise. Dès la deuxième strophe on le devine à bout de souffle, haletant dans sa description :

Welche Körper! welche Spitzen!
Welche Welt von Kies und Stein!
Welche Höhlen, Bruch' und Ritzen
Sieht man, wo viel Berge sein!

1. Cf. *Vier Bücher vom wahren Christentum*, Strassburg, 1635 ; IV, 3.

2. Cf. *Poetische Wälder*, IV, 49.

Was für Spalten! welche Grüfte!
Welche Klippen! welche Klüfte¹!

Sa gaucherie n'est que trop compréhensible : il n'éprouve nulle sympathie pour la montagne. Le caractère farouche, âpre, sauvage des hautes chaînes lui inspire, comme à ses devanciers, un sentiment de terreur qu'il confesse dès le quatrième vers ; elles sont :

... so ungeheuer schön,
Dass sie uns zugleich ergetzen,
Und auch in Erstaunen setzen.
Ihre Gröss' erregt uns Lust,
Ihre Gähe schreckt die Brust.

Telle est l'impression dominante :

So entsetzlich sind die Höhen²!

Si quelqu'un, n'ayant jamais vu de montagnes, était subitement transporté d'un coup de baguette magique

Auf der Alpen rauhe Höhn³

et qu'il s'y réveillât, comment ne pâlerait-il pas d'effroi et pourrait-il encore s'imaginer vivre sur terre? Leur aspect chaotique évoque pour Brockes la dévastation de l'incendie et lui suggère ces puérides remarques :

Welcher Mensch kann wol begreifen,
Wie sich doch an einem Ort
So verschiedne Felsen häufen,
Und woher bald hier bald dort
Solche Haufen Stein' entstehen,
Denn sie sind, wie leicht zu sehen,
Nicht gebracht, weil sie zu gross,
Nicht gewachsen, weil sie los⁴.

« Oede und grausam⁵ » : c'est sous cet aspect que Brockes se représente la montagne ; mais, ajoute-t-il aussitôt, elle est belle pourtant et utile⁵. Le lecteur a peine à comprendre, puis tout s'explique

1. I, 268, *Die Berge*, str. 2.

2. *Id.*, str. 5.

3. *Id.* Str. 6, p. 270.

4. *Id.* Str. 12, p. 272.

5. I, 272, str. 14.

enfin. Nous croyions sur la propre déclaration du poète (cf. str. 6), que son imagination était hantée par quelque grandiose vision des Alpes et nous excusions historiquement son effroi. Mais il laisse paraître soudain qu'il n'a eu en vue que de médiocres coteaux où poussent des vignes (str. 18), des récoltes (str. 20) et non la haute montagne alpestre que célébrera Haller. En somme, beaucoup de bruit pour rien ! Brockes vient de développer de son mieux un thème littéraire, il n'a rien ajouté à la poésie de la montagne. Quand d'aventure il reprendra ailleurs ce thème qui l'a si mal inspiré et s'efforcera de chanter

des rauhen Harzes rauhe Pracht¹.

il ne sortira pas de son cercle habituel de représentations et se sentira à nouveau pénétré tout à la fois de « plaisir et d'effroi² ». Il reste sur ce point un attardé, un homme du passé, incapable d'envisager froidement la majesté des monts, et en qui prédomine l'impression de terreur devant l'immense solitude.

Brockes fait au contraire figure de novateur par son interprétation personnelle d'un autre thème de la nature, par la place relativement importante qu'il accorde dans son œuvre à la poésie de la mer. C'est peut-être là qu'il faut chercher la grande originalité, souvent méconnue, de notre poète. On n'a pas tenu suffisamment compte de cet aspect particulier de son lyrisme parce qu'il ne s'impose pas dès l'abord à l'attention du lecteur. Aucun volume de l'*Irdisches Vergnügen* ne contient un cycle de poèmes, groupés sous un titre et consacrés à la mer ; ceux-ci sont précisément disséminés à travers quatre ou cinq tomes, et seul le rapprochement de ces « *disjecti membra* » permet de reconstituer l'exakte physionomie de Brockes poète de la mer. Au fur et à mesure qu'elle se dessinera, on reconnaîtra combien ont eu tort les critiques qui, après une lecture superficielle ou trop hâtive de l'œuvre, n'ont cessé de répéter que Brockes avait réalisé ce miracle singulier de vivre de longues années à Hambourg à proximité immédiate de la « Nordsee », sans écrire une seule ligne sur la mer. Le reproche est mal fondé, comme on le verra dans les pages qui suivent. Et l'étude des textes fait apparaître Brockes comme l'un des authentiques poètes de la mer au XVIII^e siècle.

1. IV, 186.

2. IV, 188.

Certes son innovation n'est pas absolue ; il n'est pas à la source d'une tradition sans précédent, il ne l'instaure pas en des formes nouvelles, mais il donne libre carrière à une curiosité naissante et consacre une vision neuve du monde. Quelques poètes du *xvii^e* siècle l'avaient déjà précédé timidement dans cette voie et s'étaient plu à noter les jeux de lumière à la surface des vagues ou le hurlement de la tempête. L'imagination de Friedrich von Spee (né en 1591) avait été, dès sa jeunesse, hantée par la mer et il ne désirait pour lui-même rien tant que de se faire missionnaire, aller aux Indes et connaître les dangers d'une longue traversée, voguer sur l'Océan dont il soupçonnait le changeant visage¹. Paul Fleming (né en 1609) aimait contempler la Baltique et ses criques bordées de buissons et découvrait en ses fureurs une nouvelle forme de beauté². Andreas Gryphius également a laissé dans ses sonnets mainte belle description de la tempête où le sentiment de la nature se nuance, comme toujours à l'époque, d'un sentiment religieux, mais qui donne cependant l'impression directe d'un fait vécu³.

Brockes forme la transition entre ce premier groupe de poètes de la mer et leurs continuateurs du *xviii^e* siècle : Ewald von Kleist, Salomon Gessner, Leopold Graf Stolberg, qui tous n'ont guère retenu de la mer que deux aspects opposés, à l'exclusion de toute nuance intermédiaire, deux apparences contrastées : le grand calme du large et la tempête qui fait rage. Entre ces deux termes antithétiques on peut situer cependant une infinité de nuances : frissons à peine ébauchés de la surface, bouderies et avances prometteuses, rêveries à laquelle convie l'immensité, etc. Mais le *xviii^e* siècle ignore en général cette multiplicité d'aspects de la mer, dont la mobile diversité de traits ne sera fixée que par Wilhelm Müller et Heinrich Heine. Avant eux cependant la poésie de la mer fait un progrès décisif avec Brockes.

Jamais poète n'avait été si pleinement en contact avec l'élément marin. On se rappelle que Brockes avait dû, pour les besoins de sa carrière administrative, s'installer pendant six ans (1735-1741) à Ritzebüttel à quatorze lieues de Hambourg. Dans le château qu'il occupait au bord de l'Elbe et qui était la résidence ordinaire du « Statthalter », il avait personnellement élu domicile dans la plus

1. *Trutz-Nachtigall*, V, 94 sqq.

2. *Poetische Wälder*, III, 6.

3. *Sonette*, V, 27.

haute pièce de la tour, sommairement meublée, mais dont les cinq fenêtres offraient une vue magnifique sur la plaine et la mer jusqu'à Helgoland qu'on apercevait à neuf lieues de là. Comment la majesté d'un tel spectacle n'aurait-elle pas forcé l'enthousiasme d'un poète qui ne voulait ignorer aucun des phénomènes de la nature ? Et n'est-ce pas au poète de la mer autant qu'au chantre de la nature que son ami Zink voulait rendre hommage, lorsque dans la préface du tome VII de l'*Irdisches Vergnügen* (1743) il exprimait ce vœu : « Hier würde ich ihn am Ufer des Meers oder auch in den schattigten Gängen eines Waldes darstellen ».

L'inspiration de la mer, disions-nous, est inégalement répartie à travers l'œuvre de Brockes. De fait, elle n'apparaît que d'une manière épisodique jusqu'à la publication du tome VII. Pourtant le tome IV contient déjà une pièce intitulée *Die Schiffahrt*¹, qui nous semble digne d'attention. Le thème fondamental en est une méditation sur l'immensité de la mer que le poète oppose au néant de l'homme et dont il tire occasion pour louer le Créateur et célébrer son œuvre qui s'impose avec tant de majesté à l'esprit humain. Chemin faisant, Brockes a su noter quelques impressions de nature. Allongé dans sa couchette le long du flanc du navire que viennent battre les vagues grondeuses, il est saisi par le vertige des abîmes marins dont une planche de bois le sépare seulement, paroi fragile, limite entre la vie et la mort. Or, tandis qu'il remercie Dieu de la protection efficace qu'il lui a accordée pendant la traversée, Brockes se remémore ce qu'il a entendu et ce qu'il a vu, selon un schéma déjà heinéen, d'ailleurs conforme à ses propres méthodes d'analyse. Le sifflement du vent dans les voiles, il le traduit par une série d'assonances dont on ne peut méconnaître l'effet descriptif :

Indem nun gleich darauf die hohlen Segel schwellen,
Der Nord-Wind schnaubt und saust,
Das Wasser schäumt und braust².

C'est au contraire par une triple allitération qu'il commence à dépeindre le spectacle qu'il a eu sous les yeux :

Ich sahe denn darauf die weite Wasser-Welt³,
Als wie ein blau unabzusehend Feld,

1. IV, 156-159.

2. Cf. Heine. *Nordsee*, I, 2, v. 7 : « Schäumten und rauschten näher und näher. »

3. Cf. Heine. *Nordsee*, I, 2, v. 5 : « Und die weissen, weiten Wellen. » — *Id.*, II, 5,

Mit dessen weit entlegnen Grenzen
 Der Himmel selbst, dem Schein nach, sich verband.
Ich sah dies rege Blau vom hellen Sonnen-Licht,
 Das sich mit schnellem Blitz an hohlen Wolken bricht,
 An manchem Ort, wie fliessend Silber, glänzen.
Ich sah' auf dieser Fläch' ein' ungezehlte Menge
 Geschwollner Segel mancher Art,
 Als pflügten sie das Feld der Fluten hin und her,
 Bald in die Quer,
 Bald in die Länge,
 Mit halber theils, und theils mit ganzer Fahrt,
 Die durch den schnellen Druck beschäumte Wellen teilen,
 Und öfters, wie ein Pfeil, bei mir vorüber eilen.

Ce premier poème consacré à la mer est, à notre sens, plein d'enseignements. Sans doute la description reste encore éloignée de la perfection, entachée de gaucherie et de plates reprises du développement; elle n'a pas l'aisance des « Nordseebilder » que Heine écrira un siècle plus tard; il serait cependant injuste de lui dénier un certain essor, un don d'évocation auxquels Brockes ne nous avait guère habitués; le style est plus poétique qu'à l'ordinaire; les images et les comparaisons sont heureuses. Et puisque nous avons prononcé le nom de Heine, n'est-il pas curieux de constater ici d'évidentes similitudes d'expression et de forme entre les deux poètes? Si le soleil, réfléchi par la mer, apparaît à Brockes « wie fliessend Silber », la lune, vue par Heine dans les mêmes conditions, lui semble être « wie fliessendes Gold¹ ». L'image homérique des voiles qui labourent le champ des flots se retrouve à la fois chez Brockes et chez Heine². Mieux encore : Brockes intercale entre les alexandrins qui forment l'armature du poème des vers plus courts qu'on ne peut scander qu'ainsi :

Bald in die Quer
 Bald in die Länge

1 ~ ~ /
 1 ~ ~ / ~

Ne peut-on pas voir là l'ébauche avant la lettre des « rythmes libres » qui font la grande originalité des deux cycles de *Nordsee* de Heine? La question se poserait alors de savoir dans quelle mesure Heine

v. 6 : « Das weite, wogende Meer. » — *Id.*, II, 2, v. 6 : « Ueber das wüste, wogende Wasser. »

1. *Nordsee*, II, 6, v. 2, de *Die Götter Griechenlands*.

2. *Id.*, I, 9 : « Zieht das Schiff die grünen Furchen » (*Meeresstille*).

a pu connaître cette poésie de la mer de son prédécesseur et s'en inspirer. Est-il déraisonnable d'admettre qu'à Hambourg, Heine put lire par hasard quelques pièces de l'*Irdisches Vergnügen* rayonnant d'une dernière gloire, et que de ce contact avec une ébauche jaillit l'étincelle génératrice d'un chef-d'œuvre ? Nous livrons cette hypothèse à tous ceux qu'intéresse le problème non encore résolu de la poésie de la mer dans la littérature allemande avant Heine.

Une seule pièce du tome V nous retiendra un instant; elle est intitulée *Betrachtung wallender Wasserwogen*¹. C'est la description d'une tempête qui fouette les vagues et les entrechoque avec fracas. Les flots semblent animés d'intentions hostiles, se dressent, se cabrent et balaient de leurs embruns la surface de l'eau; ils se couronnent d'écume un instant et s'effondrent brusquement au creux des lames. En vingt-cinq vers d'une vision précise et plastique Brockes s'est efforcé de rendre le mouvement perpétuel de cet élément instable et de décrire la formation de la vague : l'eau se soulève, s'enfle, se dresse, s'arrondit en arc et s'écrase en moutonnant :

Betracht' ich jetzt die durch die wilden Winde
 Stark aufgebrachte Flut, die sich gewaltig bäumet,
 Entsetzlich wallet, braus't und schäumt.
 Die Wellen drohen sich einander zu verschlingen;
 Die suchet jene zu bezwingen;
 Dort sieht man Berge schnell sich neigen,
 Dort tiefe Täler plötzlich steigen.
 Es wütet, wühlt und wallt die Flut. So weit wir sehn,
 Sucht alles sich zu senken, zu erhöh'n.
 Hier siehet man von unten dicke Wellen
 Sich auf einmal erheben, bäumen, schwellen.
 Wenn nun in ihrer Fahrt ein' ander' ihr begegnet,
 Sieht man sie sich so heftig drenge,
 Dass sie, beschäumt, als wenn es regnet,
 Rings um sich grosse Tropfen sprengen.
 Hier wölben sich die regen Wogen,
 Formieren umgekehrte Bogen;
 Dann steigen graue Berg' allmählig in die Höh,
 Mit weissen Schaum bedeckt, als wie mit Schnee.
 Oft sinken sie, zerborsten, plötzlich nieder,
 Oft heben sie sich schnell und steigen plötzlich wieder.

Parfois la mer — « das Weltmeer », et ce nom si général suffit à marquer qu'il ne s'agit plus alors d'impressions directement ressenties — n'est envisagée par Brockes que sous son aspect scientifique et utilitaire et considérée comme l'immense réservoir qui alimente en eau le globe terrestre et y permet la vie grâce au cycle éternel : évaporation, nuages, pluies, ruisseau, rivière, fleuve, mer, et de nouveau évaporation, etc. C'est ici l'homme de science qui se substitue au poète descriptif et nous le dédaignerons¹.

On sait déjà que la mer est partout présente dans le tome VII de l'*Irdisches Vergnügen* composé à Ritzebüttel. Elle apparaît à chaque page du début de ce volume², où Brockes s'enivre du magnifique spectacle que lui offre sa résidence et sur terre et sur mer. Tantôt il évoque les voiliers, revenant d'une course lointaine, qui remontent majestueusement l'estuaire vers Hambourg, et tantôt les grosses barques — « Wasserschlösser » — qui descendent l'Elbe pour se rendre au Groenland et chasser la baleine. Quand la mer entre en fureur et que ses vagues font rage, le poète ne pense pas sans émotion aux dures épreuves qui sont réservées aux navigateurs surpris par la tempête :

Der bang' und blasse Schiffer sieht die wüsterischen Stürm' entstehen,
Er fühlt, in widerwärtigen Stößen, sie schrecklich durcheinander geben.
Das Heer der weiss beschäumten Wellen erhebet, wallet, häumet sich,
Es macht ihr Weiss die dunkle Fläche des Meers noch eins so fürchterlich.
Die Stoss- und Wirbelwinde rasen, der strenge West, der rauhe Nord
Zerbrechen auch den stärksten Mast, ja reissen ganze Schiffe fort.
Dann ruft er aus der innern Seelen der Wind' und Wellen Herrscher an³.

Alors le vieil homme se réveille en Brockes, l'homme qui nourrissait envers la mer et la montagne un double préjugé. Devant les cruels dangers de sa surface inhospitalière, il lui découvre un double visage :

dies wild und prächtig, und nütz-und schrecklich Element⁴.

Est-ce une raison pour renoncer à percer son secret? Que non ! Brockes s'évertue à dévoiler les mystères enclos dans les abîmes

1. VI, 375-384.

2. Cf. VII, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11-12, 17-18, etc.

3. VII, 11-12.

4. VII, 80.

marins. Il descend en pensée au fond de la mer et, perdant le contact de la réalité, tantôt se croit assourdi par la violence des tourbillons, tantôt s'imagine cheminant « dans les eaux transparentes » (*sic*) des grandes profondeurs pour étudier la configuration des fonds rocheux, ou côtoyant des monstres marins. Comme la fantaisie l'emporte ici sur les perceptions directes, comme en outre l'auteur pense moins à faire œuvre descriptive qu'à interpréter les intentions du Créateur, le poème est médiocre¹. Il sert seulement d'introduction à deux autres pièces plus significatives qui ont nom : *Die Fläche des Meeres im Sturm* et *Die Schönheit eines stillen Meeres*.

La première pièce qui se propose de décrire une tempête sur mer est encore d'allure empruntée. On ne peut se défendre, à la lecture, de l'impression que Brockes ne sait trop comment engager sa description ; il n'échappe pas aux monotones répétitions et aux lourdes reprises des mêmes termes :

Die weite Wasserwelt *fängt an*, wenns stürmt, sich in die Höh' zu bäumen,
Und *anfangs* schwach, bald fürchterlich und wild, zu wallen und zu
[schäumen;
Ein ungestümes, heisres, rauh-verwirrt- und schreckendes Getön
Fängt unten, bei, auch über uns, und überall *an*, zu entstehn.
Ein fürchterlich- und wildes Sausen, ein Rauschen, Krachen, Heulen,
[Brüllen,
Fängt an, das dunkel-braune Reich der Lüfte, nah und fern, zu füllen²...

Pourtant il s'efforce de nuancer le hurlement de la tempête, de dépeindre les sombres couleurs des nuages qui enserrant la mer d'un cadre infernal, de décrire à nouveau le choc des vagues qui se chevauchent et s'effondrent; mais surtout il tente de noter le contraste des couleurs, la lutte du blanc et du noir, l'aspect sombre et dense de l'eau. Là encore les impressions sont peut-être trop unilinéaires, trop simplement juxtaposées. Mais quel poète, avant Brockes, avait jamais brossé tableau comparable à celui-ci :

Es sieht des Meeres weite Fläch', es sieht das ganze Wasserreich
Dem dunkelgrauen Wasserblei, ja gleichsam *schwarzer* Seifen, gleich,
Wobei der Wasserberge Gipfel und ihre weissbeschäumten Höh'n,
Als wären sie beschneit, zwar *weiss*, doch noch fast gresslicher zu sehn;

1. VII, 80-86 : *Betrachtung der Meerestiefe*.

2. VII, 87.

Indem sie, durch ihr schreckend Licht, womit sie in die Höhestiegen,
 Der hohlen Tiefe dunkle *Schwärze*, um so viel deutlicher, noch zeigen.
 Wenn nun auf dieser *schwärzen* Flut, von ohngefähr, der Sonnen Licht,
 Durch einer oft im Augenblick zerrissnen Wolken Öffnung bricht,
 Sieht man, auf der *pechschwarzen* Flut, ein *weisses* Feuer plötzlich
 [glimmen,
 Und einer silberweissen Schein auf ihrer ganzen Fläche schwimmen,
 Sie glänzet wie ein lichter Blitz; es blendet uns der helle Schein¹.

Après ce tableau tourmenté — qui se termine spontanément par la glorification de Dieu dont la toute-puissance met d'un seul mot un frein à la fureur des flots — Brockes nous offre dans la pièce suivante l'image contrastée du grand calme de la mer qui succède à la tempête : le soleil se joue à la surface des vagues qui ondulent légèrement comme dans un frisson ; ses rayons percent la transparence de l'eau dont la couleur ne se distingue plus du bleu du ciel et en épouse toutes les nuances. La mer n'évoque plus sous la plume du poète la comparaison avec le « savon noir » ; Brockes n'a d'yeux que pour le miroitement multiplié à l'infini de la surface argentée qui s'estompe dans le lointain et se confond avec l'horizon. Seul là-bas un bateau, sur cette plaine mobile, marque la limite entre l'air et l'eau :

Die weite Ferne scheint recht des Wassers Rücken zu erhöhen,
 Und, wie ein kleiner schwarzer Strich, das Schiff in weisser Luft zu
 [stehn².

Que d'autres pièces il faudrait citer encore, empruntées tant au tome VII qu'au tome VIII, où Brockes tente de surprendre un nouveau visage de la mer ! Les vagues deviennent ici des êtres animés qui « dans un aboiement enroué, menacent d'engloutir la rive et, couvertes d'écume, s'abattent sur le rivage qui leur résiste ». Forcées de battre en retraite, aspirées en quelque sorte par les profondeurs, elles emportent dans leur course des pierres et reviennent l'instant d'après dévorer le sable :

Indem ich jüngst bei starkem Sturm allein am Meeresstrande stand,
 Betrachtet' ich die rege Fläche. Ich sah die Brandungen der Wellen
 Aus ihren Tiefen sich erhöhen, sich bäumen, wallen, brausen, schwellen,
 Mit einem knirschenden Geräusch, ja recht, mit einem heisern Bellen,

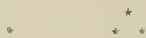
1. VII, 89.

2. VII, 93.

Das Ufer zu verschlingen drohn, und auf den widersteh'nden Strand
 Beschäumt von oben abwärts stürzen, bald aber wieder rückwärts fliehn,
 Und, von der Tief' als eingeschlurft, oft selbst die Steine mit sich ziehn.
 Den plötzlich überschwemmten Sand entblösst, verödet, schnell verlassen,
 Bald aber, wie sie ihn aufs neu bedeckten, überstürzten, frassen¹.

Mais il faut se borner et l'on ne peut mentionner tous les poèmes que le spectacle de la mer a inspirés à Brockes. Les extraits que nous en avons donnés, les diverses allusions qui y ont été faites suffiront cependant à marquer la place qu'occupe l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen* parmi les poètes de la mer. Somme toute, il a tiré de ce thème un parti honorable et des effets non négligeables pour l'époque. Il n'a pas tout dit sans doute sur le sujet, et les lyriques qui viendront après lui pourront avoir légitimement l'illusion de découvrir un aspect neuf de la nature. Brockes en effet n'a exploité le motif qu'en surface, il s'est fait de la mer une idée sommaire et n'en a montré que des aspects peu complexes. Ses successeurs verront plus loin et enrichiront le thème. Si nous négligeons les autres poètes du XVIII^e siècle qui n'ont chanté la mer qu'occasionnellement, pour le comparer d'emblée aux plus grands lyriques en cette matière, quel contraste apparaît entre Brockes et un Wilhelm Müller ou un Heine ! Wilhelm Müller — et nous ne songeons pour l'heure qu'à son recueil *Muscheln von der Insel Rügen* — pénétrera davantage dans la vie profonde de la mer, en montrera la faune, fera de ses peintures des tableaux de genre ou même des tableaux de mœurs en associant plus étroitement à la vie de la mer la vie de ses pêcheurs ou de ses riverains. Heine élargira le cadre de ses *Nordseebilder* en transformant le genre descriptif, en donnant à cette poésie d'apparence toute objective le contenu le plus subjectif : c'est en réalité l'histoire de ses amours ou son inquiétude religieuse qu'il contera en ses marines. Par des voies différentes ces deux poètes portent le lyrisme de la mer à une qualité inégalee. Après d'eux Brockes fait figure d'un honnête ouvrier de lettres un peu inexpérimenté, dont les réussites sont fort inégales. Mais avec son art incertain, son exécution hésitante, il a préparé les voies à ses successeurs et acclimaté des thèmes encore rebelles. Qui sait si, sans lui, la poésie de la mer aurait connu un tel éclat aux environs de 1825 ?

1. VII, 109. Cf. encore VII, 118, début et VIII, 185-193 : *Gefährliche Wasserfahrt*.



Après avoir ainsi examiné les principaux thèmes du lyrisme descriptif de Brockes et essayé de préciser l'attitude du poète devant le spectacle du monde, nous sommes fondés, en nous élevant au-dessus du détail, à rechercher quelle conception il s'est faite de la nature. De la réponse à cette première question dépendra pour une part la solution de cet autre problème : Quelle a été sa conception de la poésie ?

Il semble que la nature lui soit apparue alternativement sous un double aspect : tantôt il feint de lui prêter une vie indépendante, tantôt — et c'est sa conviction intime — la vie de la nature entière est subordonnée à une fin supérieure. Dans la première hypothèse la nature est animée d'une vie propre, autonome, qui fournit une explication commode, mais paresseuse, de toutes choses ; c'est une force mystérieuse qui, sous les espèces de la sève ou du sang, permet le développement des êtres. Brockes la nomme, à l'imitation du « *natura naturans* », « *die wirkende Natur* », « *die bildende Natur* », dont les « doigts » donnent aux choses leur forme, leur couleur ; ou encore « *die spielende Natur* », « *die formirende Natur*¹ », bonne, bienfaisante, palpitant d'une vie profonde dont l'homme ne saisit les pulsations qu'à la campagne, « loin du pénible tumulte des villes, à l'abri des querelles, des calomnies, de l'envie et des disputes, dans un doux repos comparable à celui du paradis terrestre² ». Le poète devine alors dans la nature un dynamisme puissant, dont une parcelle anime chaque être, chaque chose, en sorte que l'herbe des prés « frissonne de volupté » et que, même en l'absence de vent, les feuilles s'agitent, « chatouillées d'une joie intime ». A l'époque du renouveau en particulier, alors que toute sève se remet en mouvement, la nature, vue sous ce jour, force aveugle peut-être, est source d'optimisme. Conception sereine en vérité....

Mais elle comporte un danger dont Brockes a nettement conscience : c'est le réalisme scolastique. Si Brockes ne prononce pas le mot, il pense sûrement à la chose. Aussi, quand il loue les merveilles de la nature, quand il exulte de l'appréhender par tous ses sens, il entend bien ne pas l'hypostasier et proteste contre l'abus

1. Cf. V, 99, 119, 218, 219.

2. IV, 285-286.

qu'on a fait du mot *Nature*. On en a formé, dit-il, un être supraterrestre, un sur-être, auquel on attribue les mérites ou rend les honneurs qui conviennent à Dieu seul. Pour mieux se dispenser de révéler le Créateur, les hommes ont imaginé ce vocable qui leur paraît rendre compte de tout et ils en ont fait une sorte de divinité qu'ils adjoignent à Dieu, qui parfois le supplée et à laquelle ils ont sans cesse recours dans le langage familier comme dans les raisonnements philosophiques. « La nature ne fait point de sauts », vait-on répétant, ou encore « Es wirken Gott und die Natur nie was vergebens ». *Nature* est ainsi devenu un mot magique qui explique toutes choses et semble doué de vertus miraculeuses. Qui enseigne aux oiseaux à bâtir leurs nids? La nature. Qui enseigne aux petits enfants à têter? La nature¹! Qui a produit les secrètes merveilles que recèlent la terre, l'air ou la mer? Toujours la nature! *Nature* acquiert un pouvoir « surnaturel » qui donne à Brockes sur les nerfs et contre lequel il s'insurge : il refuse qu'on dépouille de son prestige le Créateur au profit de ce concept vide de sens². Trop de questions l'obsèdent, auxquelles cette explication verbale et mécanique n'apporte point de réponse satisfaisante. Pourquoi les fleurs nous émeuvent-elles par leur grâce? Comment l'« esprit » prend-il plaisir à les contempler? Comment les poissons peuvent-ils vivre dans l'eau salée dont le goût semble intolérable à l'homme et conserver une saveur « douce et fraîche³ »? Est-on plus avancé quand on a dit que la nature est ainsi faite et pas autrement? Et si l'explication ne vaut pas pour le monde physique, sa faillite n'est-elle pas complète dans l'ordre mental? Sur quoi repose le mécanisme du rêve? Comment expliquer la perception qui ne s'étaie pas sur une sensation correspondante? Comment pouvons-nous rêver de couleurs sans les voir, croire entendre des sons sans sonorité réelle, voir en imagination des lumières sans source lumineuse⁴? Et comment démontrer l'action et l'interdépendance du physique et du moral? Comment naissent les sueurs et les larmes que provoquent les rêves, d'où viennent les cauchemars, l'impression de paralysie, l'impossibilité de fuir qui nous accable dans les terreurs du rêve au

1. Brockes repousse également l'explication par un soi-disant instinct qui lui paraît une notion obscure (VI, 345).

2. VI, 282-286.

3. IV, 240.

4. III, 618-619.

point qu'on pense, au réveil, « avoir touché le seuil de la mort¹ »?

A toutes ces questions le mot Nature ne donne qu'un semblant de réponse. Il faut donc renoncer à traiter celle-ci comme une valeur absolue, comme une fin en soi. La nature n'a pas de vie propre; elle reflète seulement pour l'homme les intentions du Créateur; c'est pourquoi il est vain de vouloir la saisir dans une originalité et une indépendance qu'elle n'a pas. De là aussi les deux voies qui s'offrent au poète pour envisager la nature selon sa véritable destination : ou bien dépasser la nature et remonter, par delà, jusqu'au Créateur afin de le remercier de la beauté et de l'harmonie dont ce monde offre le spectacle, ou bien laisser prévaloir l'humain et faire de cette terre l'instrument docile de la finalité humaine. Tel est le point de vue philosophique auquel Brockes, en définitive, ramène sa conception de la nature; et c'est de ce point de vue également qu'il convient d'apprécier ses longues et minutieuses descriptions : elles ne relèvent pas de la théorie de l'art pour l'art; elles ne sont pas le fait d'une manie effrénée du détail; elles ne tendent qu'à prouver d'une part la puissance, la grandeur et la majesté de Dieu et d'autre part la royauté de l'homme sur cette terre².

Le symbolisme de la nature, dont la poésie de Brockes offre de nombreux exemples, confirme cette interprétation et en précise la portée. On atteint avec lui à une sorte de sublimation du sentiment du poète. A côté de la simple description de la nature et de la reproduction fidèle de ses aspects, fondées sur l'observation, il y a place en effet pour un art plus approfondi, plus conscient, plus intellectuel, qui voit, dans la nature, des symboles de vérités, des enseignements que l'âme inquiète de l'homme doit se remémorer sans cesse. La première manière peut être poussée fort loin; elle peut aller de la notation naïve du *Volkstied*, en passant par la minutieuse *Kleinmalerei* d'un Stifter, jusqu'à la photographie littéraire et à l'impressionnisme des modernes; cette forme d'art peut être dénuée d'âme et s'accommoder d'une indifférence totale du poète envers la nature. La seconde, moins soucieuse du détail exact et de la précision du « rendu », cherche plutôt à dégager de la nature un sens caché, une intention secrète, une preuve de la volonté divine ou un enseignement moral. En Brockes ces deux formes coexistent; il est tout

1. III, 622-623.

2. La notion de Dieu et la finalité humaine seront étudiées dans notre troisième partie.

à la fois ce miniaturiste et ce moraliste. Pour lui toute chose ici-bas est preuve et symbole, parle un langage simple et naïf ; il suffit, pour le comprendre, d'ouvrir ses yeux sur le monde et de se faire une âme réceptive. Sans sortir de son jardin, notre poète vit ainsi dans l'enchantement des symboles. Le myosotis est le truchement dont le Créateur se sert pour rappeler à l'homme : « ne m'oublie pas¹ ». La rose et ses épines symbolisent l'union si fréquente de la joie et de la peine, du plaisir et de la souffrance². La fritillaire ou couronne impériale verse des larmes « suaves comme le miel » et répand un parfum dont la douceur est mêlée d'amertume. Qu'est-ce à dire ? Pour Brockes le symbole est limpide ; il signifie que :

Si grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes,

et que les têtes couronnées elles-mêmes ne sont pas à l'abri des soucis et des deuils³. Oui, tout est symbole ! L'eau qui coule, entraînée par la pente, est l'image de la vie : l'une ne peut remonter à sa source, l'autre ne peut revenir en arrière⁴. La vie humaine est instable et fragile comme la vague qui se cabre et s'effondre, comme la feuille que le vent balance un instant au bout de la branche avant de l'arracher⁵. Si l'hiver est synonyme de mort — « der Tod, Winter des Lebens⁶ » — si ses longues nuits évoquent la longue nuit de la tombe, le printemps en revanche et son renouveau signifient que l'homme aussi renaîtra de la mort, ressuscitera à la vie éternelle s'il a révééré ici-bas le Créateur et l'a admiré en ses œuvres⁷. Si les arbres, dépouillés l'hiver, et qui s'ornent à nouveau de feuilles au printemps, représentent à ses yeux la résurrection, ceux qui au contraire conservent éternellement leur verte parure lui sont l'image de l'immortalité⁸. La perspective fuyante d'une allée d'arbres dont toutes les lignes convergent en un point, devient le symbole de l'origine unique de toutes choses, d'un Dieu partout présent qui est centre de tout⁹.

1. I, 78.

2. I, 84.

3. I, 61 et VI, 16.

4. I, 35.

5. VII, 118, 132.

6. IV, 352.

7. IV, 40 et 361.

8. IV, 238.

9. IV, 244-245.

Ainsi se précise davantage la mission que Brockes assigne à la poésie. Il n'en méconnaît pas le pouvoir subtil et mystérieux; il sait quelle consolation elle offre aux plus grandes douleurs¹. Mais il n'estime pas qu'elle doive être essentiellement l'expression d'un sentiment intime, qu'elle doive prendre la forme du lyrisme le plus personnel ou recevoir le trop-plein d'une passion ardente, d'une sensibilité douloureuse. Sa poésie gravite autour de deux pôles, l'un terrestre, l'autre céleste, ou, si l'on veut encore, elle a un double visage, dont l'un scrute la terre, tandis que l'autre est tourné vers le ciel. Elle est le réceptacle où coïncident le moi et le non-moi, le creuset où l'esprit et le monde extérieur sont mis en présence l'un de l'autre : elle est donc avant tout descriptive.

Die Poesie ist eine Kunst, das Wesen der Natur zu schildern,
Indem sie unserm Geist die Farben von Körpern und Formen von Bildern,
Den Körpern die Lebhaftigkeit zusammt dem Feuer des Geistes, gibt².

La poésie use dans ce but concurremment des procédés de la peinture et de ceux de la musique qui agissent directement sur l'esprit par les impressions des sens. Aussi la poésie de Brockes est-elle, en dernière analyse, impressionniste. Elle se propose de reproduire la réalité fidèlement et d'aussi près que possible, en s'inspirant de la technique et des méthodes des miniaturistes ou des portraitistes, d'un Miérís, d'un Denner ou d'un Tamm³. A leur imitation, Brockes demande à la poésie d'être évocatrice; c'est pourquoi, lorsqu'il s'évertue à traduire musicalement le chant du rossignol, à décrire le parfum subtil de la violette, à voir la nature entière avec les yeux d'un peintre, il fait en sorte que ses descriptions soient « une peinture qui parle ».

Mais ce n'est là que le premier but assigné à la poésie. Par delà la description, fin immédiate, Brockes entrevoit un but supérieur, transcendant, fin dernière de la poésie : elle doit montrer le chemin qui mène de la créature au Créateur⁴, et célébrer Dieu en dépeignant ses œuvres. Comme il l'a déclaré lui-même, l'unique intention de ses poèmes est de raconter d'une âme embrasée d'admiration les

1. VI, 506, 603.

2. IX, 541.

3. Peintre fleuriste. Cf. IV, 363 et I, 231.

4. IV, 275.

merveilles de Dieu et les bienfaits qu'il prodigue aux hommes¹, Ce faisant, il a, selon le mot de Hagedorn², rendu à la poésie le recueillement et la ferveur pour le vrai Dieu. A cet effet il n'a plus recours aux procédés empiriques du peintre, mais il emprunte à l'extase et à la prière leur méditation contemplative ; c'est en fait par la méthode de la « fröhliche Betrachtung » que l'on peut s'élever, le cœur plein de gratitude, jusqu'au « maître des maîtres ».

Il suffit de feuilleter l'*Irdisches Vergnügen* pour se rendre compte quelle place la « contemplation » de la nature occupe dans l'œuvre de Brockes : elle est à la fois pour le poète la voie qui conduit le plus sûrement à Dieu et la meilleure démonstration de son existence. Aussi le mot fournit-il à Brockes le titre, la marche du développement et la structure même de nombreuses pièces : quantité de poèmes s'intitulent, dans chaque tome, *Betrachtung des Frühlings*, *Betrachtung der Blätter* ou *Betrachtung des Mondscheins*³ ; maints développements commencent par ces mots : « erwäge » ou « betrachte » ou « bemerke⁴ » ; pour ce qui est de la forme enfin, ces méditations se composent généralement d'une partie descriptive, écrite en alexandrins, coupée périodiquement de brefs recueils ou de prières en vers plus courts comme une ariette. La « contemplation » a ici un sens et une fonction bien définis : elle joue dans le présent le même rôle que la mémoire pour le passé ou l'espérance pour l'avenir ; elle est l'effort de pensée qui prolonge les joies permises, issues des sens. C'est une méthode analytique qui amplifie les perceptions, qui procède par persuasion et ne cesse de répéter :

Wie ist doch dies, was ich genieße,
So schön, so sanft, so bunt, so lieblich, und so süsse !
Es ist des Schöpfers Werk und Gabe.

Gottlob ! dass ich es	$\left\{ \begin{array}{l} \text{hören} \\ \text{fühlen} \\ \text{sehen} \\ \text{riechen} \\ \text{schmecken} \end{array} \right\}$	kann ! Gottlob ! dass ich es habe ⁵ !
-----------------------	---	--

Tel est l'esprit dans lequel Brockes voulait que son œuvre fût

1. I, 487.

2. Placé en tête du tome III de l'*Ird. Verg.*

3. Cf. I, 4, 42, 72 ; IX, 339, 345, 447, 498.

4. Cf. I, 40, 41.

5. VI, 369.

jugée, et lui-même ou les siens ou ses amis ont pris soin d'en écarter toute interprétation divergente. Il rappelle en maints passages que ses écrits tendent à l'admiration de ce que Dieu a créé (« meine auf die Bewunderung göttlicher Werke abzielende Schriften¹ »). Présentant un nouveau tome de l'*Irdisches Vergnügen* de son père, Brockes junior déclare dans la préface du cinquième volume que c'est là un ouvrage, « dessen Haupt-Absicht lediglich in der Erbauung und heilsamen Anwendung der Dichtkunst bestehet » et que son auteur « den Ruhm des Höchsten verbreitet, seine Leser, wie ihn selbst, auf belehrende Spuren der Gottheit lenket ». Enfin l'ami Weichmann n'hésitait pas à donner dans la préface du tome I cette définition de la poésie qui avait à coup sûr l'agrément de Brockes : « Die Poesie soll überhaupt ein Inbegriff aller Künste und eine Anleitung zu allen Tugenden sein ».

Nulle définition n'est mieux appropriée au lyrisme de Brockes. Mais avaient-ils conscience l'un et l'autre qu'elle impliquait une sorte de contradiction ? Ces deux fins combinées sont-elles conciliables dans une même œuvre ? Telle est la question. Se la sont-ils posée ? et la poésie descriptive comme la poésie morale n'ont-elles pas l'une et l'autre leurs défauts ? Brockes semble, pour sa part, avoir pressenti la difficulté ? Il n'ignorait pas que la tâche est décevante et quasi impossible d'essayer de traduire en des mots la beauté et l'harmonie du monde où tout est si parfait. Toute tentative de description ne peut apparaître que comme une ébauche grossière, incapable de rendre les merveilles de la création. Il ne méconnaît donc pas le caractère artificiel de la poésie descriptive quand elle se propose de rivaliser par ses tableaux avec la nature elle-même ; il sait,

dass durch die Malerei
Die bildende Natur nicht nachzuahmen sei².

Mais qu'importe ! Le poète n'a qu'un désir :

dass meiner Lieder Lallen,
Wie das Stämmeln eines Kindes, dir, o Vater, mag gefallen³.

Car la poésie descriptive, nous l'avons vu, ne porte pas sa fin en

1. VI, 481.

2. VI, 88.

3. VI, 372.

soi ; elle n'est qu'une humble servante qui met en valeur l'œuvre de Dieu, l'étape nécessaire sur la voie qui mène au Créateur. Hélas ! reine ou vassale, elle n'échappe pas à son destin.

Si l'intention descriptive prime toute autre considération et si le poète entre en concurrence avec le dessinateur ou le peintre, alors il n'évite guère le défaut du genre descriptif poussé à ses extrêmes limites : pour n'être pas en reste avec ceux dont il imite la technique, pour n'omettre aucun détail, il verse dans l'analyse épuisante, grossit l'imperceptible, dissèque le moindre grain de pollen, la plus petite fibre. Il ne fait plus œuvre descriptive, laquelle requiert une hiérarchie de plans, mais œuvre de science sous le couvert de photographie littéraire. De là tant de chapitres — dont la lecture provoque un véritable agacement — de physique, de botanique ou d'astronomie, mis en vers prosaïques et plats qui ne supportent ni l'analyse des phénomènes naturels ni la tendance didactique ou morale. Brockes y apparaît, armé du scalpel, du microscope ou du télescope qui lui tiennent lieu de muses et font dégénérer la description en une mosaïque de petits faits scientifiquement observés.

Le péril n'est pas moindre si, comme c'est presque toujours le cas, la description n'a pour but que de convier le lecteur à chanter les louanges de Dieu et à le vénérer en ses œuvres. Tout le développement est alors orienté vers cette considération finale. Dieu est le centre de chaque poème et tout dans la nature devient prétexte à louer Dieu. On devine sans peine à quelles exagérations Brockes se laisse entraîner dans cette voie ; on admet l'exhortation quand il s'abîme dans la contemplation du firmament constellé et que, saisi par le frisson de l'infini, il se prosterne devant Dieu ; mais on ne peut que sourire quand Brockes, se délectant de fraises au vin, entre en extase et dissimule sa gourmandise en célébrant à cette occasion les merveilles de la création¹.

Malgré ces erreurs, malgré ces déviations de son lyrisme, l'œuvre de Brockes n'a pas été vaine et elle a apporté à l'époque une révélation. Dans son sentiment de la nature les contemporains ont découvert des éléments neufs : sous son experte conduite ils ont appris à voir le monde avec d'autres yeux, à y discerner des charmes inconnus, à y chercher de nouveaux centres d'intérêt et une beauté nouvelle. Ainsi certains spectacles dont on s'était pré-

cédemment détourné avec horreur ont pris, grâce à Brockes, une valeur insoupçonnée : la montagne et les grandes solitudes, la mer et sa surface agitée à l'infini, l'amoncellement des glaces sur les fleuves gelés, tout ce qui passait jusqu'alors pour n'offrir qu'une affreuse vision chaotique, apparut désormais dans ses vers

In wilder Anmut grässlich-schön¹.

Le public docile le suivit et réserva un accueil enthousiaste aux premiers volumes de l'*Irdisches Vergnügen*, sans cesse réédités et lus officiellement dans les écoles et les orphelinats. Il se montra pareillement indulgent aux incontestables faiblesses de la forme, aux nombreux défauts ou aux négligences de la langue et du style : monotonie du ton, répétition de mots, redoublements d'expression, redites, maniérisme, etc. Il serait trop facile d'insister sur ces insuffisances et fastidieuses de les énumérer toutes. On ne saurait cependant passer les plus graves sous silence.

Le défaut qui frappe tout d'abord le lecteur moderne est un procédé de développement par accumulation, par juxtaposition unilinéaire dont la fréquence pourrait être interprétée chez un auteur moins abondant comme une inaptitude à nuancer l'exposé. On peut admettre à la rigueur cet éloge de Dieu :

O ewige Quelle des Lebens, des Lichts,
Der Weisheit, der Ordnung, der Güt und Gerechtigkeit,
Der Wahrheit, der Tugend und aller Vollkommenheit,
Der Liebe, der Seligkeit oder vielmehr selbständiges Leben, selbständiges
[Licht,
Selbständige Weisheit und Gnad und Gerechtigkeit,
Selbständige Seligkeit, Allmacht und Liebe, selbständige Tugend und
[Ordnung²...

Mais que dire de cette « liste de quelques dons qui nous sont octroyés et conservés par Dieu », qui comprend en un monotone alignement de mots la série entière des parties du corps humain :

Haupt und Hände, Füßs' und Arme, Brust und Rücken, Ohr und Auge,
Adern, Nerven, Fleisch und Haut, Herz und Blut. Milz, Leber, Lunge,
Magen, Nieren, Mark und Knochen, Mund und Nase, Zähn' und Zunge,

1. I, 325.

2. VI, 553.

Haare, Gaum, Gehirn und Wangen, Lippen, Finger, Augenlider,
Hüfte, Drüsen, Eingeweide, Knorpel, Kehle, Hals und Schlund,
Nägel, Kniee, Rippen, Achseln, Muskeln und viel andre Glieder¹;

puis les maladies du corps dont Dieu nous garde (6 vers, 31 noms de maladies) ; les biens qu'il nous accorde (23 vers de ce type) ; les maux et calamités publiques ou privées :

Hunger, Armut, Durst und Blösse, schweres Grämen, Schaden, Schuld, Teurung, Krieg und Tyrannei, Hass, Verachtung, Ungeduld, Trauer, Zwang, Verlust und Bande, Schiffbruch, Überschwemmung, Brand, Aufruhr, ungeratene Kinder, Schimpf, Verleumdung, Unverstand, Zank und Rachgier, Zagheit, Eifer, Schand' und Unversöhnlichkeit, Schrecken, Übermut und Unfleiss, Dummheit, Unzufriedenheit, Diebe, Räuber und Verführer, Unbequemlichkeit und Pein, Streit, Verbannung, Überdruß, Spott wenn wir in Nöten sein, Neid, Belagerung, Verfolgung, Mord, Verrat, Betrug und Feinde, Kummer, Vergewaltigung, Irrtum, Torheit, falsche Freunde².

Ailleurs³ il énumère avec le même dédain de tout effet de style les variétés de tulipes, de renoncules, d'anémones, et ce sont à nouveau trois pages de noms tirés au cordeau, une longue brochette de substantifs, dont Brockes sentait le caractère prosaïque ; il s'en excusait en ces termes :

Hab'ich nun etwan durch die Liste, der Dichtkunst Regeln überschritten,
Und scheint sie jemand gar zu lang, den will ich um Verzeihung bitten :
Es ist zu keiner andern Absicht, als darum bloss allein, geschehn,
Den Schöpfer solcher schönen Blumen, auch in der Menge, zu erhöh'n,
Als welche nicht gnug zu bewundern ; indem, an Tulpen bloss allein,
Fünftausend ganz verschiedner Art in Carols Ruh vorhanden sein⁴.

Ce ne sont pas seulement les substantifs qui sont ainsi enrôlés en groupes compacts au service de la description ; les verbes ou les adjectifs subissent le même sort. On voit par exemple dans un paysage les lumières et les ombres

Sich fliehn, sich vermischen, sich trennen, sich gatten⁵
Hier sieht man die Aehren sich heben, sich neigen,
Sich wirbeln, sich jagen, sich senken und steigen⁵.

1. *Liste einiger uns von Gott geschenkten und erhaltenen Gaben.*, V, 179.

2. V, 185-186.

3. VIII, 77 sqq.

4. VIII, 80.

5. IX, 366.

Le parfum des jonquilles est tout ensemble :

Unbeschreiblich lieblich, süsse, stark, gelinde, niedlich, zart¹.

Cette monotonie de la forme s'accroît encore quand, au lieu d'une suite inorganique de termes, c'est le même mot qui est repris; la répétition confine alors à la négligence. Le verbe « formieren » se rencontre trois fois en quatorze vers²; en citant la série des fleurs qui composent un bouquet, Brockes ne s'aperçoit pas qu'il énonce deux fois à quatre vers de distance l'une d'elles, « die Osterblume³ ». Il n'hésite pas à écrire :

— Des Mondscheins Schein im Wasser scheint⁴.

— aller Sonnen Sonnenlicht⁵

— aller Himmel Himmel-Heere⁶

— Gott! aus dessen ew'gen Wesen aller Wesen Wesen fleusst⁷,

Ces taches et ces défauts d'un style et d'une langue⁸ qui restent encore pour une part sous l'influence des procédés du baroque, ne doivent pas nous faire oublier l'heureux effort de Brockes pour utiliser au mieux les ressources de cette langue encore mal dégrossie. Il avait le culte de l'épithète exacte, de la nuance précise, il s'accommodait mal de l'expression toute faite, fût-ce une épithète homérique⁹. Aussi lui saura-t-on gré d'avoir tenté de nouvelles combinaisons de mots — du type de la figure de rhétorique dite oxymoron — comme « erbärmlich-schön », « grässlich-schön¹⁰ » ou des alliances hardies comme « klare Dunkelheit¹¹ », « helle Finsternis¹² ». Conscient des qualités musicales de la langue allemande et désireux

1. III, 528.

2. III, 544.

3. VI, 57.

4. IV, 297.

5. IV, 327.

6. IV, 383, 386.

7. VII, 434.

8. Nous ne parlerons pas autrement de la langue de Brockes, moins dépouillée que celle de Günther, encombrée de provincialismes, de constructions propres au bas-allemand, de formes archaïques et de nombreuses survivances du moyen haut-allemand. L'étude en a été partiellement faite dans l'œuvre de A. Brandl, p. 410 sqq.

9. Cf. *Vorrede zum ersten Druck*, tome I.

10. I, 325.

11. VI, 130.

12. V, 264.

d'en prouver la richesse relative, il a composé un poème dans lequel il décrit d'une part une belle journée d'été en évitant le son dur des r, et d'autre part un orage dont il traduit le fracas par un emploi très fréquent de cette même lettre : le contraste d'atmosphère entre les deux parties est tout à fait remarquable¹. Il sait le parti qu'un poète peut tirer pour ses effets descriptifs du balancement des sonorités :

Wie schwirrt und schreit, wie knirrt und pfeift
Der Schnee bei jedem Tritt².

Il use de l'allitération :

— Der Menschen Wort ist Wind; der Gottheit Wort sind Werke³,
— Es wütet, wühlt und wallt die Flut⁴

et de l'assonance :

— Von der blätterreichen Gänge Länge, Menge und Symmetrie⁵,
— In süßem Schimmer glüht und glimmt⁶.

Ainsi des qualités non négligeables compensent ici les défauts que nous avons signalés plus haut, et dont nous ne jugeons peut-être plus sainement avec le recul du temps. Nous avons tendance à déprécier son effort vers le concret ; mais n'était-ce pas au temps de Brockes une réaction nécessaire ? Le langage souffrait depuis le xvii^e siècle d'un excès d'abstraction et de préciosité ; on avait dès longtemps pris l'habitude de ne rien désigner par son nom, tant subsistait intact le prestige de la métaphore chère à Hofmannswaldau et à Lohenstein. Brockes au contraire introduit en poésie un certain réalisme, il rend leur dignité aux termes techniques, au vocabulaire scientifique. Sans doute sa tentative ne porte que sur un domaine limité. Et pourtant le résultat en est un enrichissement notable du vocabulaire poétique qui permet de traiter les thèmes lyriques avec plus de rigueur et de précision. Or, allant de pair avec cet enrichissement du vocabulaire s'ébauche un enno-

1. I, 149-155.

2. IV, 330.

3. V, 83.

4. V, 281.

5. V, 166.

6. VI, 76.

blissement des sensations. On voit dès lors sortir de la vulgarité, se hausser en dignité et conquérir droit de cité en poésie, les impressions des sens qui passaient jusque-là pour familières et bourgeoises, telle la joie de regarder une plate-bande de fleurs, de détailler une tulipe, de participer au plaisir d'un enfant qui court par les champs en cueillant des coquelicots. Joies saines, plaisirs simples qu'on eût, une génération plus tôt, jugés vulgaires et trop éloignés de l'idéal de cour.

Et en effet, c'est une poésie bourgeoise qui naît avec Brockes et s'oppose à l'insincérité de l'idéal antérieur. A plusieurs reprises il vante la simplicité de la vie des champs qu'il préfère à l'éclat de la vie mondaine sous les lustres. Fi du luxe et des mets frelatés, de la porcelaine et de l'argenterie ! Des mets simples et naturels, des occupations pastorales, des mœurs pures¹ : telle est l'annonce d'un mode nouveau de littérature dont le thème principal sera « l'homme au milieu de la nature ».

1. Cf. IV, 285 sqq.

II

L'ÉLÉMENT PERSONNEL

Si l'œuvre de Brockes, abondante et massive, était purement descriptive, si elle ne se proposait que de collectionner les multiples aspects de la nature, elle serait vite intolérable et presque illisible. En son état présent le plaisir qu'on éprouve à la lire est déjà assez mince en raison de la monotonie de la forme et du manque de variété des thèmes. Ce sont en effet presque toujours les mêmes sujets qui reviennent dans la série des volumes, et leur nombre en est fort limité : les quatre saisons, les quatre éléments, les étapes du jour et de la nuit ; le beau temps et la pluie, l'orage et les étoiles ; la série des fleurs, des fruits, des insectes, des arbres... On ne sort guère de ce cycle de descriptions, généralement conçues à la façon de petits tableaux de genre, comme l'indique parfois le titre du poème ; par exemple, *Der Fischteich*¹, *Ein Bett voll Hyacinthen*². Mais neuf volumes de petits tableaux de genre, si parfaite qu'en fût l'exécution, auraient été fastidieux même pour les lecteurs du XVIII^e siècle ; et le patient Brockes se serait lassé à son tour de brosser tant de miniatures sur les mois de l'année ou sur les mérites des cinq sens, s'il s'était proposé uniquement de faire de la peinture en poésie ou de subordonner celle-ci au sentiment religieux. Mais, consciemment ou non, il a mis son lyrisme au service d'autres fins ; à ses peintures objectives et à ses méditations philosophiques il a su mêler un peu de lui-même. Ce nouvel aspect de son œuvre suffit à lui conférer une valeur particulière et mérite que nous nous y attardions.

Comme Günther, mais sur un ton différent, Brockes est un poète

1. II, 127.

2. II, 24.

qui se raconte dans son œuvre ; — et cela dès l'abord l'oppose aux auteurs de bergeries. Parfois sans doute il use à cet effet d'un pseudonyme dans le goût du temps et se travestit, lui et ses amis, en Lisander, Lcidas, Belisander, Chrysander, Silvander, Beraldo, Agathander, Durander, Chrysidor, etc. Mais souvent aussi il parle tout simplement de lui à la première personne, de sa femme et de ses enfants, de ses occupations professionnelles, de ses soucis. Le lyrisme le plus personnel rehausse ainsi d'un vif intérêt la grisaille des tableaux de nature. L'œuvre apparaît comme le commentaire de la vie.

On sait quelles en furent les principales étapes. On se rappelle qu'une fois devenu « Ratsherr », Brockes se réserva le dimanche pour élever son âme en faisant des vers. Comment n'aurait-il pas été amené en ces loisirs périodiques à faire chaque semaine, à la faveur d'un retour sur lui-même, une sorte de résumé poétique de la semaine écoulée ? à noter, fût-ce sous forme d'une transposition, tout ce qu'il lui était advenu de joyeux ou de malheureux en ces sept jours ? S'il en fut ainsi, ses poésies devaient nécessairement devenir les confidentes de ses pensées et l'oraison dominicale fournir au poète l'occasion de se livrer un peu en ses écrits : c'est ce portrait de l'homme, tel qu'il se dégage de ses œuvres, que nous voudrions tenter de retracer.

Passons rapidement sur les diverses scènes, poses ou attitudes en lesquelles il s'offre au lecteur : tantôt il devise avec quelqu'un de ses amis, tantôt il reçoit un jardinier qui vient lui présenter des fleurs ; il se promène seul à travers la campagne et nous fait part de ses réflexions, ou bien il est accompagné de ses enfants auxquels il dispense un sage enseignement. Ici encore les combinaisons possibles s'épuisent à la longue et bientôt apparaît une sorte d'uniformité de l'invention. Seul à travers ces diverses circonstances le portrait moral reste assez varié.

Avant tout, Brockes, dont la confiance en Dieu est inébranlable, affiche un robuste optimisme qui se donne libre cours dans une infinité d'occasions. Lorsqu'il célèbre son anniversaire de naissance ou que, dans les *Neujahrsgedichte*, il jette un regard rétrospectif sur l'année écoulée, il se déclare toujours satisfait de son sort. Chez lui le contentement intime l'emporte régulièrement sur le dépit ou les regrets. En son « bilan » de fin d'année il est toujours ravi de constater que la protection du Seigneur n'a fait défaut ni à sa

famille ni à lui-même et il le remercie des faveurs qu'il lui a octroyées, ainsi qu'à sa bonne ville de Hambourg. Car il se réjouit de voir sa ville natale épargnée par les calamités publiques et profitant d'une abondance générale. Nous savons par Brockes qu'en l'an 1727 les vignes ont été particulièrement favorisées par le climat, qu'on a même pu faire du vin à Hambourg, que la viande et le gibier y ont été à très bas prix : la livre de porc ne coûtait que quelques pfennigs ; on pouvait se procurer une vingtaine de grives pour « zwei Groschen und zwei Dreier¹ ». En 1729 les récoltes moissonnées dans de bonnes conditions ont rempli les granges et le blé a valu 28 écus la mesure au lieu de 150 précédemment².

S'il fait état de la bonne fortune de ses compatriotes, il excelle encore davantage dans l'art de détailler son propre bonheur. C'est avec enivrement qu'il le décompose et l'analyse de mille manières ; il l'amplifie en le diluant. Avec quelle joie il dénombre les pipes qu'il fume dans une journée, les prises qu'il puise dans sa tabatière, les repas et les goûters qu'il lui est donné de savourer. Pour mieux « étaler » sa vie en son cinquante-septième anniversaire, il fait le décompte des jours, des nuits, des heures, des minutes, des secondes, toutes de bonheur, qu'il a vécues ; il suppute les revers qui eussent pu lui advenir dans ce temps et multiplie sa propre félicité par celle que lui inspire le spectacle de ses enfants sains et vigoureux³. Ce n'est pas assez de constater que l'année écoulée a été heureuse ; Brockes en prend plus complètement conscience en établissant qu'une année représente quelque 4.000 heures de sommeil⁴ sur un total de 8.760, qui comptent elles-mêmes 31.536.000 secondes⁵ ! Avec Brockes la passion du détail n'abdique jamais.

Comme tous les hommes, notre poète eut sa part de peines et de deuil ici-bas. Mais les plus grands malheurs ne purent pas entamer son bel optimisme. Il se casse le bras ; il perd un enfant en 1730 ; deux autres meurent de la variole l'année suivante, alors que six encore sont atteints du même mal. Mais qu'importe à Brockes : il a l'art de voir toutes choses sous le jour le plus favorable et de con-

1. III, 625-626.

2. IV, 414.

3. VI, 456-457 et 490.

4. III, 626.

5. V, 377.

vertir le mal en bien ; il interprète donc les épreuves que le ciel lui envoie comme des marques de la grâce divine¹, qui permettent au poète chrétien de nommer Dieu « du bester Arzt² », puisqu'il a fait en sorte que l'on pût réduire une fracture sans inciser le bras, puisque les enfants qui ont succombé à la maladie, libérés maintenant de toute misère, affranchis de toute souffrance, ont retrouvé leur vrai Père³ et sont déjà entrés dans la félicité éternelle. Et si en son cœur il ressent douloureusement cette perte, il rend grâces au ciel de lui avoir conservé ses dernier enfants.

L'homme public avait une conscience scrupuleuse qui fut souvent mise à l'épreuve par les fonctions du juge. On devine, pour peu qu'on lise entre les lignes, que les mœurs du temps et la pratique ordinaire du droit devaient fort bien s'accommoder de pots de vin, de pourboires, de cadeaux destinés à adoucir la rigueur de la sentence. Brockes repoussa du pied de telles pratiques. En de nombreux poèmes il demande à Dieu de l'éclairer dans sa tâche difficile, afin qu'il juge sans passion, et de le préserver des concussions⁴. Il s'efforce de gouverner sa barque de son mieux « durch das strudelreiche Meer ungestümer Rechtsgeschäfte⁵ » et implore du ciel la force d'exercer ses fonctions pour « le plus grand bien des sujets » et de ne jamais perdre de vue

Dass nicht Edle nur und Bürger, auch die Bauren Menschen sein⁶.

Il témoigne en effet d'une pitié sincère pour la misérable condition des paysans de son temps et souhaite de pouvoir alléger le fardeau de leur vie par des sentences équitables. C'est dans le même souci des intérêts spirituels de la communauté qu'il choisit successivement trois pasteurs de paroisse, jusqu'à ce que l'homme désigné se montre digne des fonctions qu'il doit exercer⁷.

Pitoyable à l'humaine détresse, épris d'équité, ce rationaliste avait l'âme sensible et ne soupçonnait nulle contradiction entre ces deux attitudes qui s'affirment conjointement en face de la nature

1. III, 627.

2. IV, 444.

3. IV, 447.

4. III, 629 ; IV, 382, 409.

5. IV, 441.

6. IV, 442.

7. V, 405.

par exemple. Rationaliste, il l'est jusque dans l'art des jardins dont il aime la disposition à la française et les lignes géométriques qui sont elles-mêmes comme le reflet de la raison. Aussi quand il fait aménager en parc un bois de Ritzebüttel, les allées qu'on y perce sont-elles « regelrecht und nach der Linie durchhauen », les pelouses régulières et les chemins aplanis¹. Il s'étonnerait sans doute qu'un promeneur se mit à fondre en larmes devant ces futaies où s'ouvrent maintenant de si belles perspectives. Et pourtant lui-même est à ce point ému par la beauté de la nature qu'il lui arrive parfois de verser de douces larmes devant une rose qui se fane², devant une corbeille de fleurs, en laquelle ses larmes se mêlent aux gouttes de rosée³. Il répand encore des larmes de joie au cours d'une promenade en bateau sur l'Elbe au clair de lune⁴, ou en se recueillant dans la campagne, le soir, après la pluie⁵, ou quand il se remémore tous les dons que le Créateur accorde à l'homme. A cet égard une évolution se dessine : jadis devant un tel spectacle, Brockes entonnait un hymne de reconnaissance envers Dieu ; sa ferveur et son admiration étaient vierges de sensiblerie ; il ouvrait sur le monde des yeux ébahis que le ravissement voilait d'extase. Et voici que maintenant la même ferveur, la même reconnaissance, empreintes d'une nouvelle qualité émotive, ne s'expriment qu'à travers les larmes. Avec un accent prophétique Brockes prononce ce vœu qu'entendra la génération de 1770 :

Herr ! Lass doch oft nicht mich allein,
Auch andre, so gerühret sein,
Dass wir dein herrliches Dasein fassen,
Und, durch der Werke Pracht gerührt,
Auf solche Art zu Dir geführt,
Oft Freudentränen fallen lassen⁶.

Peut-être est-ce là dans l'ordre chronologique la première manifestation de la « Gefühlsschwärmerei » qui va s'épanouir bientôt dans l'œuvre de Klopstock. Dès 1740 la volupté des larmes est assurée de rencontrer des adeptes.

1. VI, 648 ; VII, 66.

2. II, 409.

3. III, 539, 590.

4. IV, 48.

5. IV, 215.

6. VII, 144.

Dans l'œuvre immense de Brockes tous les thèmes voisinent, et la sensibilité dont il vient de faire preuve, n'exclut pas les joies de la vie. Nous savons qu'il ouvrirait trop avidement ses sens sur le monde pour se dérober aux joies licites. C'est déjà sur un mode presque anacréontique qu'il entonne l'éloge du vin en plusieurs de ses poèmes :

Wundervoller Saft der Reben,
Süsser Unmuts-Gegengift,
Unsers Lebens halbes Leben;
Also nennt dich selbst die Schrift¹.

Il s'empresse de mettre une pareille audace sous la protection de l'Épître aux Corinthiens², où il est dit : « Soit que vous mangiez ou que vous buviez et quelque chose que vous fassiez, faites tout pour la gloire de Dieu ». Ainsi il ne commet nul péché en usant des biens que Dieu en sa générosité met à la disposition des hommes :

Trinkt mit Mass, und lasst im Schmecken
Sich den Geist zur Lust erwecken;
Dankt dem Schöpfer im Genuss!³

Mais que l'intention religieuse s'estompe et s'obscurcisse, qu'elle vienne à disparaître complètement, et le vin deviendra un thème anacréontique. Dieu garde Brockes d'en venir jusque-là. Le poète ne chante le vin que pour louer le Créateur en ses œuvres, et il sait accorder sa lyre à la qualité de celles-ci. C'est pourquoi le ton devient dithyrambique quand Brockes vante le Tokay : ce vin prestigieux, en lequel les dons de Cérès s'unissent aux présents de Bacchus, opère en lui une métamorphose, lui insuffle des vertus dont il n'avait pas conscience ; le poète, qui en use modérément, éprouve un rajeunissement de tout son être, découvre dans sa saveur une exceptionnelle harmonie ; animé d'un nouveau « feu spirituel », il s'écrie :

Balsam des Lebens ! Labsal der Seele !
Fliessende Flamme voll reizender Kraft !

1. I, 264, et IV, 287.

2. 1^{re} Epître, X, 31.

3. I. 265.

Schmerzen und Traurigkeit linderndes Oele !
 Quelle der Anmut ! begeisterter Saft !
 Edler Tockayer, dein holdes Getränke
 Heisset und bleibet ein himmlisch Geschenke¹.

Si Brockes a paru se rapprocher des anacréontiques en ce qui concerne le vin, il se sépare résolument d'eux sur le chapitre de l'amour. En dehors de l'amour divin, l'amour, tel que le concevront Gleim ou Uz, n'a nulle place en ses poèmes. L'auteur de l'*Irdisches Vergnügen in Gott* ne lui reconnaît nulle grâce, il le juge presque dégradant, puisque l'amoureux fait dépendre sa quiétude et sa sérénité d'âme de l'arbitraire et du bon plaisir d'autrui². Il raille le soupirant qui « boit à traits fervents l'amer nectar des yeux de Dorinde, s'agenouille tel un esclave à ses pieds et absorbe le poison des tendres écueils de ses seins³ ». L'amour lui paraît une notion contradictoire dont les éléments opposés n'atteignent jamais à l'harmonie que le sage s'évertue à retrouver en toutes choses d'origine divine; c'est, dit Brockes, un miel proche du fiel,

ein loderndes Frieren, ein kühlender Brand,

qui engendre

Ergetzenden Kummer, erquickenden Schmerz⁴.

Brockes ne dépeindra donc ni les ravages de la passion, ni le badi-nage amoureux. Il ne conçoit l'amour que dans le mariage, où le Créateur lui a fait une place afin que sur lui fût fondée la famille. Celui-là, répète-t-il, a « un esprit bestial et un roc à la place du cœur » qui ne sait pas goûter

die herzerquickenden Vermehrungstriebe,
 die seltsam-süsse Lust vergönnter Liebe⁵.

Est-ce à dire que le mariage lui semble une institution idéale et capable d'assurer le bonheur des humains? On n'oserait le prétendre. Il constate qu'une telle union, fondée sur un « doux pen-

1. IV, 293.

2. IX, 544.

3. V, 97.

4. VI, 306.

5. I, 446.

chant » où fusionnent l'amour du prochain et l'amour de soi, devrait être, selon la loi de nature, une source de joies, de douceur, de grâce même. Pourquoi faut-il donc que de tant de mariages ne sortent que haine, amertume, jalousie, larmes et tourments¹. Et Brockes de donner de sages conseils de morale pratique pour remédier à ces maux et de prôner en particulier les caresses ! Quelle part d'expérience personnelle reflètent ses paroles, on ne saurait le dire. Mais on ne peut se méprendre sur l'accent de sincérité avec lequel il chante les joies du mariage et les plaisirs « in erlaubter Liebe », « in der Eh' erlaubten Lüste² ».

Il ne fut pourtant pas bon époux, si l'on entend par là l'homme qui s'efforce de rendre la vie agréable à sa compagne et se montre indulgent à ses défauts. Il a disséminé dans son œuvre divers jugements sévères sur sa femme, à laquelle il reproche une piété inquiète, un penchant à la mélancolie, une imagination excessive et qu'il accuse de n'avoir pas su goûter les joies de la vie. On est tenté de lui demander s'il a personnellement fait tout ce qui dépendait de lui pour égayer l'existence de sa Belisa (nom familial d'Ilse). Il oublie, avec un égoïsme bien masculin, qu'il lui infligea dix-huit maternités en vingt-deux ans, et à la lumière de ce fait, les dernières paroles de son épouse prennent un sens et une grandeur tragiques : « Was ich auf Erden ausgestanden, das weisst du, Gott³ ! » Il est persuadé pourtant d'avoir agi charitablement envers elle, et quand elle meurt en 1736 — Brockes est alors âgé de cinquante-six ans — il ne fait entendre nulle plainte : conformément au plan très chrétien de son œuvre entière, il voit dans cette séparation voulue par Dieu une décision sans appel et déclare d'un ton résigné :

So weiss ich doch, indem ich weiss, dass es dein Wille sei gewesen,
Dass es zu unserm Besten dient, und sie von aller Qual genesen⁴.

Ce réconfort qu'il se prodigue à lui-même si opportunément n'empêche pas le remords de surgir. Un combat intérieur semble alors s'être livré en lui. Il reprend contre la défunte les vieux griefs ; il se répète, comme si c'en était assez pour justifier le trépas de la

1. VI, 492.

2. VI, 502.

3. VI, 512.

4. VI, 419 ; cf. VI, 602.

pauvre femme : « sie betete die ganze Nacht », « betete unaufhörlich ganze Nächte¹ ». Mais il ne peut réprimer le cri de sa conscience qui s'insurge contre l'hypocrisie et lui représente que dix-huit maternités ont pu affaiblir les » esprits vitaux » de la malheureuse. Quoi d'étonnant dès lors qu'elle ait cherché une consolation et l'oubli dans les plus étroites pratiques de la religion ? Nous feindrons de croire Brockes lorsqu'il nous assure que ce deuil l'a plongé dans un abîme de ténèbres et qu'il est terrassé par cette perte ; mais il trouve le courage de contempler la morte « mit cinem kläglichen Vergnügen² » et cela doit nous rassurer sur son compte : sa foi et son égoïsme aidant, il a dû vite retrouver son équilibre.

Il convient cependant de n'être point trop sévère pour Brockes. Si quelques-uns des traits que l'on vient de rapporter tournent à sa confusion, n'oublions pas que c'est par lui-même qu'ils nous ont été rapportés. Le poète, en se confiant à ses vers, n'a pas craint de révéler l'homme, quels qu'en fussent les défauts. Au milieu de tant de poèmes impersonnels, il nous fait connaître son existence privée de bourgeois cultivé et initie le lecteur à ses plus intimes affaires de famille. La chose est assez inattendue dans une œuvre entièrement consacrée à la louange de Dieu et méritait d'être signalée.

Mais plus intéressantes que ces confidences relatives à sa vie personnelle sont celles qui nous renseignent sur ses idées religieuses et philosophiques, sur la façon dont il concevait Dieu et le découvrait dans la nature et sur l'évolution progressive qui s'est produite en lui au cours de son âge mûr et de sa vieillesse.

1. VI, 511.

2. VI, 516.

III

LE PHILOSOPHE

Si les confidences personnelles ne sont dans l'œuvre de Brockes qu'un élément surajouté et un appoint fortuit, si de ce fait elles n'y occupent qu'une place assez réduite, il apparaît d'emblée que les principes religieux et les idées philosophiques y ont un rang au contraire primordial. Un ouvrage qui inscrit le nom de Dieu dans son titre même se doit de parler de Dieu à toutes les pages. Gardons-nous cependant de prendre Brockes pour un philosophe de quelque profondeur. Son effort d'invention dont nous avons déjà montré les limites dans un autre domaine, ne dépasse pas ici le niveau d'une originalité assez pauvre. Tout son patrimoine d'idées religieuses et philosophiques dérive essentiellement d'une quadruple source :

C'est d'abord la lecture des anciens, base de toute éducation et instruction à cette époque. Comme tous ses contemporains, Brockes se flatte d'avoir pratiqué « *die Schriften kluger Alten*¹ », parmi lesquels il cite Sénèque, Cicéron, Xénophon, Aristote et Pythagore². Il est bien concevable en effet que dans sa tentative pour dégager de l'observation de la nature une notion philosophique de Dieu, il ait eu besoin de guides sûrs que l'Antiquité lui offrait libéralement.

Il est imprégné d'autre part de toute la littérature chrétienne, des livres saints et de leurs commentaires. Outre la Bible qu'il cite une centaine de fois, les Évangiles auxquels il fait souvent allusion, les Psaumes qu'il mettra partiellement en vers, il a lu Saint Augustin et Saint Jean Chrysostome et puisé en ces textes les éléments fondamentaux de sa doctrine.

Parmi les modernes, celui qui a le mieux consolidé le rationalisme

1. VII, 3.

2. V. 357-366.

cartésien de Brockes n'est pas Descartes lui-même, qu'il ne cite pour ainsi dire point, mais son disciple, l'abbé Genest. Brockes a éprouvé pour ce dernier une telle sympathie spirituelle, il s'est senti avec lui en une telle communion d'idées qu'il a traduit entièrement les *Principes de la Philosophie* de l'abbé : on en trouvera le texte et la traduction dans la première partie du tome III de l'*Irdisches Vergnügen*. L'œuvre de l'abbé Genest est en effet comme une préfiguration de la théorie de la nature et de Dieu selon Brockes. Notre poète trouvait déjà développées là les idées qu'il allait amplifier sans mesure : Dieu, « auteur de la Nature », se révèle en toutes ses créatures ; les connaissances tirées de l'ordre naturel permettent donc d'accéder aux vérités éternelles :

Méditons à loisir sur son divin ouvrage¹.

Or la réflexion dirigée en ce sens fait apparaître la nécessité d'un premier moteur dans le monde et ruine le stoïcisme et les songes d'Épicure qui

Imaginaient un vide habité par les dieux,...
Et laissaient l'univers aller à l'aventure².

Mais admettre le hasard, c'est nier Dieu ; le hasard n'est que la mesure de notre ignorance. Dans la nature entière tout a un but, tout est issu de la volonté divine, rien n'est livré au hasard ; les fleurs elles-mêmes le savent bien, qui disent spontanément :

Es färbt uns, formt uns ja kein blindes Ungefähr³.

La quatrième source des idées de Brockes doit être recherchée dans l'*Aufklärung* allemande, dont il incarnera un aspect et un, ou plutôt plusieurs moments. Car il variera sur certains points de la doctrine pendant les trente années de sa production littéraire et l'ami de Hermann Samuel Reimarus ne ressemble guère à l'auteur des premiers poèmes de l'*Irdisches Vergnügen*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point à la fin du présent chapitre.

On sait déjà que, chez Brockes, les plus petits tableaux de genre tendent toujours à s'élever jusqu'à l'idée générale et qu'à l'ordinaire

1. III, 58.

2. III, 66.

3. IV, 42.

sa poésie descriptive s'épanouit en didactisme philosophique ou religieux ; chaque pièce s'achève sur une méditation, un envol de l'âme vers le Créateur et semble même n'avoir été écrite qu'en vue de cette fin. Peu à peu cette tendance prend le pas sur la description de nature ; elle la supprime progressivement ; elle remplit presque seule les *Neujahrsgedichte*, tous consacrés à quelque grande démonstration dogmatique comme les aimait Bodmer¹, qui excusait sur cette intention toutes les fautes d'esthétique². Ils sont curieux en vérité, ces longs poèmes de 25 ou 40 pages, et tous construits sur le même modèle : ils débutent par cette constatation, toujours exprimée dans les mêmes termes, que la terre a « repris sa course vers le soleil », ce qui fournit à Brockes l'occasion de remercier Dieu de toutes les bontés qu'il lui a témoignées au cours de l'année écoulée et d'implorer ses bienfaits pour l'an à venir. Mais l'essentiel en est toujours quelque grand thème très général, développé à la manière d'un sermon, une pieuse maxime ou quelque « contemplation » de la nature. Nombreux sont en effet les poèmes de cette sorte qui s'intitulent « Betrachtung » ; tous les sujets peuvent s'inscrire dans ce cadre et donner lieu à une dissertation morale : l'immortalité de l'âme, la formation des idées, le langage humain, l'exceptionnelle rigueur de l'hiver en 1740, la nature de la lumière, etc., sont le prétexte de ces exposés philosophiques, d'où se dégage une seule idée, toujours la même, quoique variée de mille manières : c'est que l'ordre, la beauté de la nature, la merveilleuse correspondance que l'on découvre entre les besoins des êtres vivants et les satisfactions de toute sorte qui s'offrent à eux, révèlent une pensée intelligente, organisatrice et protectrice du monde, en un mot Dieu³. Brockes se donne pour mission de faire sentir au public la présence constante de cette grande pensée intelligente et bienfaisante ; car la plupart des hommes ne perçoivent pas son action. Ils sont d'esprit paresseux et lent, ils se paient de mots, comme nous l'avons vu à propos du concept de Nature. Leur agita-

1. Cf. *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741), p. 149,

2. *Id.*, p. 220.

3. Brockes se rendait obscurément compte qu'il agaçait ses lecteurs en reprenant toujours les mêmes thèmes. Cela transparaît dans certains poèmes où il pose à nouveau la *verdriessliche Frage*, « die euch vielleicht verhasste Frage » : comment les hommes peuvent-ils rester aveugles aux beautés du monde et ne pas entendre l'enseignement qu'il dispense ? — Cf. encore sa *Verteidigung meines vielen Schreibens*, où il se donne pour mission d'ouvrir les yeux des hommes, VIII, 527 et 433.

tation, qui ne vise qu'à rechercher l'honneur, l'argent ou les plaisirs, lui paraît comparable à la démarche des somnambules qui croient agir en état de veille, alors qu'ils sont en réalité sourds et aveugles au monde extérieur¹.

A la différence de ces esprits superficiels, Brockes a médité sur bien des problèmes. Tel un philosophe, il critique le témoignage des sens qui selon la terminologie cartésienne ne nous renseignent que sur les qualités secondes des choses et, sans nous instruire de leur essence, peuvent même nous induire en erreur². Il sait que le temps est un « vain mot », qu'il n'a nulle réalité puisque seule l'éternité dure et

dass wirklich keine Zeit vergehet³,

quoique lui-même ait le sentiment angoissé de sa fuite irréparable, de l'appel irrésistible du tombeau. Mais comment peut-on dire d'un temps qu'il est passé, puisqu'il redeviendra présent quand chaque homme paraîtra devant Dieu⁴?

Et d'autre part, il s'est penché en homme de science sur les divers règnes de la nature et les a étudiés dans une intention et un but peut-être préconçus, mais qui pourtant semblent ne porter nul préjudice à l'objectivité de son observation. Il découvre dans le règne animal une échelle continue d'êtres qui, à chaque étape, se haussent un peu plus vers la perfection. Convaincu du principe, « dass keine Sprüng' in der Natur geschehen⁵ », il aperçoit, à la base de la série, des êtres rudimentaires, à peine différents de la matière inorganique, dénués de toute sensibilité; puis des espèces qui ont un seul sens, d'autres deux; certains groupes en possèdent bientôt trois, puis quatre, etc. Le plan de la Création s'avère de la sorte harmonieux et continu; il offre une série d'organismes de plus en plus différenciés, sans nulle lacune entre eux, au moins dans les degrés inférieurs. Brockes est un peu plus embarrassé pour rattacher la série par le haut à Dieu lui-même; il y parvient cependant avec le secours des neufs hiérarchies d'anges d'une part, et en s'appuyant d'autre

1. IV, 122.

2. IV, 368.

3. IV, 369.

4. IV, 373.

5. IV, 404.

part sur l'hypothèse que l'esprit humain se dépouillera de plus en plus de ses tares et tendra vers la perfection presque absolue :

..... es werden

Die Geister immer sich auf solche Weis' erheben,
Und, ins unendliche, sich nach und nach
Noch zu verbessern, sich bestreben¹.

Ainsi le plan divin se présente comme une belle œuvre d'art que Brockes propose à l'admiration des foules. Il s'enhardit même à leur suggérer une explication scientifique du monde et de sa structure qui est fort intéressante en tant que théorie de la matière, mais qui dut, à l'époque, soulever quelques objections. Pour rendre compte de l'essence des choses, dit-il en substance, il faut remonter jusqu'aux atomes qui seuls échappent à la loi de la mort et dans chaque incarnation, dans chaque manifestation de vie, se groupent en une combinaison nouvelle. Ce sont les éléments permanents d'alliances toujours temporaires.

Die Aenderung ist klar, gewiss, unwidersprechlich,
Doch ist nur die Figur und Form allein gebrechlich.
Die Teile, die für dich erlesen,
Woraus du worden bist, sind, eh du warst, gewesen.
Die Teile sind beständig, und sie bleiben
Im Schoosse der Natur : kein Jähren, kein Zerreiben
Vernichtet den Stoff².

Brockes conçoit donc une théorie atomistique de la matière, dont l'élément dernier serait un « erster Urstoff », indivisible³, qui constituerait le monde par voie d'agrégation. Ces molécules, passagèrement assemblées en chaque individu vivant, se dissocient dans la mort pour entrer en de nouvelles combinaisons d'atomes que suscite une vie nouvelle. Mais ces atomes sont indestructibles et l'énergie qui les anime reste inchangée et constante à travers les multiples métamorphoses dont l'eau, l'air ou le feu fournissent l'occasion et sont le théâtre ; ils ont reçu, dès l'origine du monde, un quantum d'énergie qui se conserve et ne se dégrade pas,

1. IV, 405.

2. IV, 371.

3. IV, 418.

et ils vont leur chemin, sans en dévier, depuis des millénaires :

Nämlich, dass die kleine Teilchen nie verschleissen, nie vergehn;
Sondern, ob sie gleich so heftig und seit so viel tausend Jahren,
Umgeführt und rege sein, bald sich trennen, bald sich paaren,
Dennoch ungeschwächt verbleiben, und in ihrer Kraft bestehn.
Wer begreift, auf welche Weise die so harten Feuerteile,
Ob sie gleich entsetzlich heftig, in erschrecklich schneller Eile,
Und zwar, seit die Welt erschaffen, umgeschwungen, umgetrieben,
Doch in ihres ersten Standes Kraft und Eigenschaft geblieben.
Wer kan fassen, wie die Teile der so oft bewegten Flut,
Ob sie gleich der Stürme Rasen und der wilden Winde Wut
Schon so oft an starre Felsen und auf harten Sand gedrungen,
Und seit so viel tausend Jahren unaufhörlich umgeschwungen,
Ja die (wenngleich unbestürmt, stets gewallt und nie geruht)
Doch noch in demselben Stande, wie sie gewesen, bleiben?
Dass sich ebenfalls der Luft zarte Teile nicht zerreiben¹...

Voilà aux yeux de Brookes l'une des merveilles de la Création. Mais cette loi de la conservation de l'énergie n'est pas la seule qui doive remplir les hommes d'admiration et de respect. L'univers entier est régi par des lois non moins harmonieuses : la loi de la gravitation, sans laquelle la terre ne se maintiendrait pas en équilibre ; la loi de la pesanteur, sans laquelle les fleuves seraient stagnants et le sol privé de la pluie bienfaisante, prouvent pareillement la prévoyance divine.

On devine chez Brookes une profonde et sincère aspiration vers la vérité et la connaissance pure ; et pourtant sa conception de la science n'est ni moderne et parfaitement objective, ni laïque et complètement indépendante. A côté d'aperçus ingénieux et exacts, ses théories contiennent des erreurs : il insiste à juste titre sur la notion de relativité des impressions sensibles et expose que des yeux différents voient les mêmes choses sous un aspect différent, qu'en raison de la diversité de leur courbure ils ne voient pas identiquement la direction des lignes, les angles, etc.². Il sait aussi que la beauté des choses n'existe que dans notre représentation et que les diverses qualités (son, odeur, goût, formes, etc.) transmises par nos sens ne résident pas dans les corps eux-mêmes³, théorie très cartésienne que Brookes puise dans le livre de Genest. On n'en est que plus étonné

1. IV, 422-423.

2. IX, 389.

3. IV, 399-400.

de la rencontrer à côté d'hypothèses hasardeuses, comme celle que Brockes émet sur la constitution du centre de la terre; il pense en effet que les entrailles du globe abritent « une véritable mer d'air » qui se répand dans l'atmosphère par les pôles et enveloppe ainsi toute la terre; ce qui, ajoute-t-il, expliquerait le mouvement de la boussole¹!

Mais surtout sa conception de la science reste engagée trop avant dans des préoccupations théologiques ou téléologiques dont elle ne s'affranchit que par intermittences, sans s'élever jusqu'au point où la science se détache de toute fin étrangère à elle-même. N'est-il pas étrange que Brockes fasse grief aux physiciens de la façon dont ils distribuent leur enseignement dans les Universités? Il leur reproche de ne point signaler à propos de chaque expérience « la sage puissance de Dieu », de ne point insister assez sur les secrets rapports qui unissent, selon la volonté du Créateur, les divers domaines de la nature, de ne pas montrer à leurs auditeurs que le moindre atome célèbre à sa manière la louange de Dieu et mérite notre admiration, que les merveilles du monde supposent une intelligente pensée créatrice et enfin

Dass ein Gott ihr Ursprung sei²

S'ils dispensaient leur enseignement dans ce sage et pieux esprit, ils contribueraient dans une large mesure à faire disparaître en l'homme la présomption et ramèneraient leurs semblables dans les voies de la Providence. Mais ils préfèrent s'égarer en essayant de comprendre la nature à la lumière de leur seul entendement humain. Voici donc le conseil que leur donne Brockes³ :

Also seht ihr, Physici, wie so viel daran gelegen,
Anders, als bisher geschehn, Gott in Werken zu erwegen,
Dass ihr künftig, statt zu grübeln, zu verstehen, zu begreifen,
Und stets neue Meinungen mit den vorigen zu häufen,
Welches nichts, als Zanck, erregt, uns nur zum Bewundern führt,
Welches eigentlich die Ehre, die als Schöpfer Gott gebührt⁴.

1. VI, 523.

2. VI, 643.

3. Il souhaitait une réforme du catéchisme dans le même sens. Cf. une épître à Reinbeck, VI, 663.

4. VI, 644-645.

En d'autres termes, Brockes ne conçoit pas que des études scientifiques puissent être entreprises sans l'aide de la théologie et dans un esprit résolument objectif. Il reprend à cet égard le point de vue défendu un peu plus tôt par les naturalistes J. J. Scheuchzer¹ et W. Derham², qui déclaraient que l'étude des sciences naturelles n'avait point d'autre but que d'apprendre à connaître et à vénérer Dieu. C'est d'ailleurs à ces savants que Brockes a emprunté l'idée de ses « physikalische Gedichte ».

La science n'a pas davantage pour rôle de tirer l'homme de l'ignorance où il est relativement à son destin, à son avenir. Quand Brockes se pose ces questions : peut-elle deviner le futur, pressentir l'inconnu, soulever le voile d'Isis ? Il y répond comme suit :

Es ist der Anfang meiner Lieder und auch der Schluss : ich weiss es nicht.
 Es träumet meiner eingeschränkten und wankenden Philosophie
 Von einem gründlichen Begreifen, und einem strengen Wissen, nie,
 Ihr Grundstein ist : dass wir allhie zum Wissen nicht, nur bloss zum
 [Meinen,
 Worin doch oft die Wahrheit steckt, geformet und beschieden scheinen³.

Pourtant nul plus que Brockes n'a exalté la raison, n'a vanté ses conquêtes et ses découvertes. Il en est littéralement enivré. La raison s'est asservi le monde et règne souverainement sur lui. Elle n'a cessé de donner chaque jour un sens plus riche au mot de Pascal : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant⁴ ». Car si le télescope a révélé à l'homme un univers illimité, il lui a en même temps donné plus nettement conscience de sa place et de son rôle privilégiés dans ce monde. La science a donc consacré la primauté de la raison. Brockes à son tour en reconnaît la souveraineté :

Sind wir gleich nur klein, doch giebet die Vernunft uns solche Macht,
 Die sonst anders keine Grenzen, als der Erden Grenzen kennet.
 — Was wir wollen, wird vollbracht⁵.

1. Cf. *Kern der Naturwissenschaft*. Zürich, 1711.

2. Fabricius publia de lui une traduction intitulée : « *Astro-Theologie* oder Himmlisches Vergnügen in Gott bei aufmerksamen Anschauen des Himmels » (1728) que suivirent une *Hydro-Theologia* et une *Pyro-Theologia*.

3. IX, 499. Cf. encore V, 207.

4. Brockes nomme l'homme « ein Tier, das meint », VI, 334.

5. V, 274.

Il croit au progrès continu de la raison, il ne voit pas de limites à son essor : elle embellit et enrichit tout ce à quoi elle s'applique ; elle inspire les savants ouvrages qui sont pour les hommes une source « d'enseignements, de consolation, de plaisir, de perfectionnement moral ». Elle semble le terme ultime des œuvres du Créateur et faite à son image¹.

Mais la raison, donnée à l'homme afin qu'il s'élevât jusqu'à Dieu, ne doit pas se dresser contre Dieu :

Die Menschen, welche die Vernunft vom Dienste Gottes gänzlich trennen,
Die reissen sich die Augen aus, damit sie besser sehen können².

Les conquêtes de la raison ne doivent pas rendre celle-ci téméraire à l'excès ; elle est certes un don sublime, elle nous vient de Dieu, mais elle ne saurait s'arroger impunément le droit de tout comprendre et par ce moyen de s'égaliser à Dieu lui-même. Ce n'est pas dans cette intention que le Créateur l'a concédée à l'homme :

..... Nein, die Absicht ist nur bloss,
Dass wir hier empfinden sollen, wie so liebeich, weise, gross,
Aller Ding und unser Schöpfer. Dass, vor allen andern Tieren,
Wir vergnügt verspüren können, das und was wir Gutes spüren ;
Dass, gerührt durch alle Proben seiner Weisheit, Macht und Liebe,
Wir in unsrer eignen Lust kindliche vergnügte Triebe
Von Erkenntlichkeit, von Andacht und Bewunderung empfinden,
Wenn wir, neben dem Genuss, dass nur Gott ihn schenkt, verstünden³.

Or, que font les hommes et comment usent-ils de cet instrument merveilleux que Dieu leur a octroyé ? Ils le détournent de son but, ils ne s'en servent que

die Dinge zu ergrübeln, ihre Gründe zu ergründen,

ou pour exercer par la pensée une véritable tyrannie sur les esprits ou s'engager dans de stériles controverses. Ce faisant, ils perdent de vue le rôle dévolu à la raison qui est uniquement d'admirer la Création⁴ : Dieu ne l'a donnée à l'homme qu'afin que, par elle, l'homme le glorifiât,

1. V, 275 et VI, 100.

2. VI, 472.

3. VI, 628.

4. VI, 629.

..... dass er zum Begreifen nicht,
 Sondern um dasjenige, was durch Gottes Macht geschieht,
 Zu betrachten, zu empfinden, zu bewundern, zu erheben,
 Uns daran in Lust und Ehrfurcht zu vergnügen, uns gegeben;
 So (und nicht durch das Ergrübeln) handeln wir nach unsrer Pflicht¹.

La raison doit donc renoncer à être plus longtemps au service de la « libido sciendi », de l'orgueilleuse passion du savoir. Non que toute recherche soit condamnable *a priori* ; mais la raison devra toujours la diriger vers la découverte, à travers le monde, des preuves de la puissance divine.

Gott hat uns auf dieser Erden zu der Absicht werden lassen,
 Ihn in seiner Wunder Menge zu bewundern, nicht zu fassen².

Brockes, pénétré de cette conception de la science que nous venons de définir, reste au fond sceptique quant à ses résultats. « Tout savoir est incertain », dit-il, et il ajouterait volontiers : s'il ne se fonde sur la foi³. Dès qu'un esprit ardent se met à raisonner, à philosopher, à scruter les choses de la religion, de la nature ou de son propre Moi, « il s'embarque sur une mer où il sera sans cesse ballotté dans l'erreur par les tourbillons du doute et les vagues de l'opinion⁴ », où les préjugés s'évertueront à le précipiter dans l'abîme. Si donc il ne veut point perdre son âme dans la tourmente, son seul phare dans les ténèbres doit être l'humilité : elle seule peut le conduire au port. Alors il reconnaîtra que l'entendement humain, quelque doué qu'il soit, est inapte à pénétrer le secret mystère des choses, car cet entendement « a ses limites qu'il ne peut dépasser » sous peine de partager le sort de Lucifer et de déchoir. Si l'homme est en proie au doute, si l'inquiétude, le démon de connaître le saisit et le pousse au désespoir, alors il doit faire un retour sur lui-même et dire :

..... halt ein, mein Geist! hier ist dein Ziel!
 Willst du, was nicht zu fassen, fassen, dies ist verwegen und zu viel!
 Drum denk' in Demut an die Wahrheit : der Schöpfer will und kann allein
 Bewundert, nicht begriffen sein⁵.

1. VI, 637.

2. VI, 640.

3. V, 262.

4. V, 303.

5. V, 304.

Or parmi les nombreuses preuves de la puissance et de la grandeur de Dieu éparses dans le monde et capables de susciter l'admiration des hommes, il en est une essentiellement qui révèle la haute raison et l'infinie prévoyance du Créateur : c'est l'exacte adaptation des moyens à leur fin. Dans la conception de Brockes, la nature apparaît, dans son ensemble, comme un système rigoureux de moyens organisés en vue de fins spéciales, qui témoigne d'une intelligence créatrice comme cause première. La finalité s'y étale partout, aussi bien dans la concordance entre les divers organes d'un même être ou d'une même plante que dans l'asservissement de toute chose aux besoins de l'homme. De là deux façons de prouver la finalité — et donc de louer Dieu —, sur lesquelles Brockes s'étend complaisamment.

Il y a d'abord une finalité interne de tout être, qui illustre la théorie de l'harmonie préétablie et dont les exemples se rencontrent à chaque pas. Déjà le simple bouton de fleur témoigne du soin qu'a pris Dieu de le bien protéger, de le vêtir de multiples enveloppes pour pallier sa fragilité. — Brockes se pâme d'admiration devant une tête de mouton : la diversité et l'agencement particulier des os qui la composent, ne peuvent être, pense-t-il, l'effet du hasard ; en dépit de leur variété de forme, d'aspect, de consistance, ils s'ajustent si exactement, si harmonieusement l'un à l'autre qu'ils paraissent au poète enclore tout le mystère de la création¹.

Brockes découvre partout cette finalité interne, marque de la prévoyance divine. Avait-on jamais réfléchi avant lui à l'utilité des nœuds régulièrement répartis sur la tige des céréales ? Ils consolident, nous dit-il, la tige, et lui donnent la force nécessaire pour tenir tête à l'orage, à la tempête, à la pluie et porter, sans se briser, le lourd fardeau des épis mûrs. Mais la merveille n'est pas là ; elle réside dans ce fait que la rigidité ainsi obtenue laisse cependant à la tige la flexibilité nécessaire ; sinon les oiseaux se percheraient sur elle pour mieux dévorer le grain ! A ce moyen de défense contre les oiseaux, l'épi en ajoute un autre avec ses longues barbes. Que de calcul et de prévoyance² !

Le Créateur a nanti les animaux d'organes conformes à leur genre de vie ; il leur a donné des formes appropriées à leur mode

1. IV, 221.

2. I, 108-109.

de déplacement. La longue trompe des papillons est indispensable à leur corps qui ne peut se plier, afin qu'ils tirent du sein des fleurs leur nourriture¹. La forme profilée du corps des oiseaux, comparable à la ligne d'une barque, dont le gouvernail serait la queue et les rames les ailes, leur est nécessaire afin de « nager à travers l'empire des airs ». Leurs ailes évidées en dessous et arrondies en dessus sont ainsi faites pour offrir moins de résistance à l'air et prendre appui sur lui². La nature ne fait rien en vain ; tout ici-bas a un sens et une utilité bien définie, dont l'homme ne se rend pas toujours compte, mais dont Dieu avait clairement conscience en créant les êtres. Les écailles des poissons, dures et huileuses, semblent inutiles ; elles servent en réalité à protéger les habitants des eaux et à leur conserver la chaleur dans l'élément froid³. Pourraient-ils continuer de vivre s'ils en étaient privés ? Le plan entier de la création ne pourrait être modifié ni dans ses rapports généraux ni dans la structure particulière de chaque être, sans que l'harmonie de l'ensemble en souffrît. Si la terre était plus rapprochée du soleil, elle serait calcinée par la chaleur insupportable au lieu d'être vivifiée par les rayons bienfaisants. Et qu'advviendrait-il si Dieu n'avait pas soumis l'instinct sexuel de l'homme à ces alternatives de « *Trieb und Abkehr* », s'il ne faisait succéder au désir de la possession la satiété et le dégoût ? L'homme enclin au plaisir serait tenté d'en abuser et de se nuire en son corps. Dieu y remédie dès que la procréation est assurée et le but de la nature atteint⁴.

Leibnitz avait déjà perçu dans l'univers cette finalité interne qui était, aux yeux du philosophe, la marque d'une intelligence divine et la preuve de l'harmonie des mondes. Son disciple Wolff affadit la théorie et la réduit au principe banal de l'utilité de toutes choses au seul service de l'homme. Brockes reprend l'idée et la développe en une sorte de philosophie finaliste qui fait tout converger vers les besoins de l'homme. Si parfois l'*Irdisches Vergnügen* oppose le néant de ce dernier à la grandeur de Dieu, plus souvent encore il rend manifeste la royauté de l'être humain qui règne sur toutes les créatures terrestres. Pour qui fleurissent donc les parterres, pour qui les champs s'émaillent-ils de fleurs ? Pour qui verdoient les

1. III, 564.

2. IV, 45.

3. VII, 97.

4. VI, 498.

forêts ? Pour qui les oiseaux chantent-ils ? Pour qui l'air est-il plein de parfums ? Pour qui les animaux portent-ils une chaude toison ? Pour qui les arbres se couvrent-ils de fruits ?

Für dich, o Mensch, nur bloss allein¹.

Certes ce roi de la terre n'est pas un être parfait ; il n'est ni ange, ni bête², ni si bon, ni si méchant qu'il le paraît³ ; malgré sa présomption il reste pétri de passions qui dominent toute sa vie, vident les abstractions de leur contenu idéal et y versent un sens humain des instincts, des appétits et des besoins. Qu'est-ce que la vertu ? demande Brockes ; c'est « ein regelmässiger Gebrauch von unsern Leidenschaften » ; le vice en est au contraire l'usage déraisonnable⁴. Situé à mi-chemin entre l'animal et Dieu, l'homme occupe dans la création une place privilégiée ; il est « le centre des créatures » ; tous les êtres sont à son service, les animaux même nuisibles lui sont utiles en quelque manière, sans en excepter les moustiques ; car leurs larves déposées dans l'eau servent à la nourriture des poissons dont l'homme à son tour s'alimente.

Ist es also für den Menschen auch sogar, dass Mücken sein⁵ !

Tous les êtres créés à la surface de la terre s'orientent vers lui, leur existence n'a de sens que par rapport à lui ; il est leur « âme », il est leur « prêtre », il est le « fidèle interprète de leur gratitude » envers Dieu, qu'animaux et choses ne peuvent révéler que par la bouche de l'homme. Ainsi ce dernier joue sur terre le rôle de démiurge au petit pied, il fait œuvre utile en quelque sorte par délégation du pouvoir divin. Sans lui que deviendraient les moutons accablés du poids de leur laine sale et trop longue ? Et les chèvres et les vaches, encombrées d'un lait que personne ne viendrait traire⁶. Seul il a une âme perméable au mystère et devine les effluves qui émanent de Dieu et enserrant l'univers de leur réseau subtil. Tout le convie à l'admiration du Très-Haut ; pour lui tout est occasion d'enchantement et

1. VI, 135.

2. VI, 327.

3. VI, 307.

4. VI, 300.

5. V, 278-279.

6. V, 276.

source de secrète volupté, car toute chose — fût-ce une simple feuille d'arbre — lui apparaît nimbée d'une auréole de spiritualité¹, marque de son origine divine. Mais il porte en lui-même une étincelle sublime, la raison : il doit en user pour faire régner l'ordre et l'harmonie sur cette terre entre les êtres qui en sont dénués :

Es hiess der Schöpfer, auf der Erden
Zwar alle Ding' und Körper werden;
Doch können sie sich nicht allein
Nach Ordnung und Vernunft regieren;
Es müssen darum Menschen sein,
Um sie zum rechten Zweck zu führen.
Dem Geist des Menschen ist die Kraft
Von dem, der alles schuf, geschenkt,
Dass er der Körper Eigenschaft
Nach Regul, Mass und Ordnung lenket².

C'est par là que l'homme assoit sa domination sur tous les animaux :

Uns ist die Vernunft geschenkt, und durch diese sind wir reich,
Stark, und wohl versorgt mit allem, was uns nötig tut, zugleich.
Durch dieselbe werden wir überzeuglich gnug belehret,
Dass was alle Tiere haben, eigentlich uns zugehöret,
Dass sie wirklich unsre Sklaven, dass ihr'Arbeit, Dienst und Leben
Uns allein zu unserm Nutzen, Dienst und Willkür übergeben³.

Ainsi la vie entière de la nature paraît avoir l'homme pour fin et se mettre avec délices à son service. Toute la poésie de Brockes reflète cette royauté de l'homme et l'anthropocentrisme

Von einer, dir allein zum Nutzen, so emsig wirkenden Natur⁴.

La parure même de cette terre semble ne vouloir plaire qu'aux seuls yeux de l'homme, puisque les fleurs se ferment pendant la nuit, quand les hommes dorment et ne peuvent pas goûter leur charme, puisqu'elles s'empressent de s'ouvrir dès qu'ils s'éveillent⁵.

1. I, 74.

2. V, 271.

3. V, 273.

4. IX, 326.

5. IX, 378.

La beauté et l'utilité de toute chose ici-bas ne se conçoivent donc que dans la mesure où l'homme en tire jouissance ou profit, en sorte qu'on peut dire en somme que Dieu ne fait usage de son pouvoir créateur que dans l'intérêt du roi de cette terre. Conscient de cet auguste privilège, pénétré de ce sens de l'activité de la nature, l'homme doit en échange admirer l'œuvre divine et rendre grâces au Créateur « qui ne pare si somptueusement ce beau monde que pour toi¹ ! »

Avec quel soin Brockes s'applique à dégager de tous les aspects de la nature des marques de finalité humaine et comme il a plaisir à signaler les faits qui illustrent la bonté divine ! Garde-t-il toujours la juste mesure, ne verse-t-il pas dans les puérités qu'un Bernardin de Saint-Pierre un peu plus tard reprendra à son compte, on n'oserait le prétendre². L'intention finaliste apparaît particulièrement en ces pages du tome IX consacrées aux divers animaux : c'est pour l'homme seul que les abeilles font le miel³, que tant d'animaux fournissent leur fourrure ou des extraits médicinaux tirés de leur corps. L'homme se vêt des uns, il se nourrit des autres ; et Brockes de détailler prosaïquement tous les plats, tous les mets que l'on prépare avec la chair du cochon, de la hure au jambon et des pieds à la langue. Le bœuf laboure et donne du fumier de son vivant, après sa mort il laisse à l'homme une chair appréciée. Les poissons comestibles, ceux que Dieu a créés « pour le bien de l'homme », ne s'écartent jamais des côtes, afin que les pêcheurs les capturent plus facilement ; les autres au contraire « s'efforcent de fuir nos rivages ». Et les meilleurs de tous, ceux dont la chair est la plus fine et la plus délectable, remontent le cours des rivières et des fleuves et parcourent « pour nous » de longues distances⁴ : louons donc ces poissons de mer qui entreprennent de pareils voyages pour que les habitants des régions éloignées de l'océan aient ainsi l'occasion de goûter un mets rare. Ces saumons « nous cherchent », dit Brockes ; ils viennent d'eux-

1. IX, 333.

2. Bernardin de Saint-Pierre et Brockes se ressemblent en effet dans les applications ridicules qu'ils tirent des prétendues intentions de la Providence. Mais il est entre eux une différence essentielle ; les *Études de la Nature* (1784) révèlent le manque de formation scientifique de ce pseudo-savant qui veut expliquer la nature en se passant de la science ; Brockes au contraire est rarement en défaut sur ce point.

3. IX, 248 sqq.

4. IV, 241.

mêmes se mettre sur nos tables « zum Nutzen und zur Lust der Menschen¹ ».

La nature inanimée, elle aussi, ne pense qu'à l'homme en ses plus grandes comme en ses plus petites choses. Comment ne pas admirer l'organisation de ce monde dans lequel le soleil, quand il se cache à nos regards, envoie encore un reflet de lui-même par l'intermédiaire de la lune²? La rose charme l'homme par sa beauté et son parfum tant qu'elle est épanouie. Se fane-t-elle, elle se voue encore toute à lui en lui fournissant un agréable vinaigre de toilette et un miel de roses par mélange avec du sucre³. L'alternance de la nuit et du jour n'a pas d'autre but que d'inciter l'homme au sommeil en le privant passagèrement du spectacle de la beauté de la création, en couvrant de ténèbres le monde dont il ne rassasierait par ses yeux⁴. Ainsi il éprouve chaque matin un plaisir nouveau en jetant un regard autour de lui⁵. Pareillement l'aube et le crépuscule sont destinés à ménager une transition entre les ténèbres et le trop brillant éclat du soleil, entre le vif scintillement du jour et l'opacité de la nuit; sans cette étape intermédiaire la vue de l'homme souffrirait grandement de ce brusque contraste⁶. De même l'aurore boréale a été prévue par la Providence afin que les populations du Nord ne fussent pas plongées des mois durant dans d'impénétrables ténèbres et que leur longue nuit polaire en fût adoucie⁷. Comment expliquer que le foin, herbe sèche sans saveur ni parfum, constitue encore, après plusieurs mois, une excellente nourriture pour le bétail à l'étable? C'est que Dieu a prévu que l'homme, qui a si grand besoin du lait des vaches, n'aurait rien d'autre à leur donner à manger pendant les mois d'hiver⁸.

La terre et le ciel unissent leurs efforts pour que l'homme marche dans la vie comme à travers un parterre de fleurs et qu'il ne manque jamais du nécessaire. Dieu en sa bonté y ajoute même le superflu : il donne aux humains en automne des perdrix, des grives, des

1. VII, 98.

2. I, 50.

3. III, 564.

4. III, 608.

5. IV, 23.

6. VI, 522.

7. VI, 523.

8. IV, 230.

cailles, des alouettes pour les dédommager des fruits déjà disparus et leur fournir en permanence l'occasion de louer le Créateur¹. Car Dieu a en vue de façon constante le bien de l'homme, à qui toutes choses, tous les êtres inférieurs apportent une part d'« irdisches Vergnügen ».

Sans doute Brockes devait rencontrer bien des difficultés en voulant justifier par la finalité humaine l'existence de tous les animaux de la terre. Une objection se présente d'elle-même : comment expliquer du seul point de vue finaliste la présence d'animaux féroces ou nuisibles ? Quelle peut être pour l'homme l'utilité d'un tigre, d'un loup, d'un rat ? Pense-t-on embarrasser Brockes par une telle question ? Il a réponse à toutes les critiques du système, et sa dialectique s'efforcera de nous prouver que l'on ne sait pas rendre justice à ces animaux. Quels qu'ils soient, leur vie a un but sur la terre. S'ils sont dangereux, ils se cachent et vivent dans des régions désolées, loin des habitations des hommes ; en outre, ils sont beaucoup moins nombreux que les autres espèces et se multiplient moins rapidement. Et puis ils ont toujours, quoi qu'on dise, une certaine utilité : celui-ci laisse aux mains du chasseur une belle fourrure ; tel autre recèle en son corps des propriétés dont la pharmacopée tire parti ; au pis aller, chacun sert un jour de nourriture aux autres.

Brockes, on le voit, pousse à ses dernières conséquences sa théorie de la finalité externe, et l'on ne sait si l'on doit sourire ou s'affliger de le voir y consacrer tant de peine. Il a méticuleusement observé de ce point de vue chaque chose d'ici-bas et s'est appliqué à faire entrer chaque être dans le cadre de sa démonstration téléologique. A quels ridicules il s'expose pour en prouver le bien-fondé, à quels excès il se laisse entraîner par ce souci de finalité, c'est ce que montrera, à titre d'exemple, cette fin du poème où il célèbre les mérites du chamois :

Sonst ist überall bekannt, wie sie uns so nützlich sein;
Für die Schwindsucht ist ihr Unschlitt, fürs Gesicht die Galle gut;
Gemsenfleisch ist gut zu essen, und den Schwindel heilt ihr Blut;
Auch die Haut dient uns nicht minder. Strahlet nicht aus diesem Tier,
Nebst der Weisheit und der Allmacht, auch des Schöpfers Lieb' herfür²?

1. I, 259.

2. IX, 253.

*
*
*

Il n'est pas exagéré de conclure de ces diverses remarques que toute la poésie de Brockes se présente comme une démonstration de Dieu par les causes finales. Non seulement le poète découvre en chaque objet une finalité particulière qui prouve directement l'existence de Dieu, mais ce sentiment d'un Dieu partout agissant est intensifié par l'étude des sciences naturelles et rejoint la conception du piétisme allemand. Déjà Weichmann, dans la préface du deuxième volume des poèmes de Brockes, avait signalé, à cet égard, un rapport étroit entre certains prédicateurs ou savants piétistes et l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen in Gott*. Cette œuvre apparaît de la sorte comme une vaste évangélisation par des raisons tirées de la contemplation de la nature et de l'amour de Dieu. Ses neuf volumes sont l'expression d'une philosophie déiste — celle de l'époque de Frédéric II — et développent une forme moyenne de l'*Aufklärung* qui tient assez peu compte des confessions religieuses, mais retient le déisme, parce que l'univers semble inexplicable sans l'hypothèse de Dieu. De quelle espèce sont ce déisme que la raison démontre et la notion de Dieu qu'il implique ?

Dès l'abord, Brockes repousse l'athéisme. Il le condamne non seulement pour des raisons de principe, mais, dirait-on, pour des mobiles presque sentimentaux. Il n'admet guère que l'athée puisse rester insensible devant les sublimes beautés de la Création. Comment l'étincelle du divin ne serait-elle pas ranimée en lui par la révélation qu'apporte une leçon d'anatomie ? Brockes relate ici un fait vécu : devant la table où Carpser dissèque un corps de femme, il passe par divers sentiments ; le dégoût, la répugnance, l'effroi l'emportent tout d'abord, puis font bientôt place à de plus douces émotions quand le praticien explique et montre les merveilles du corps humain : le rôle de chaque organe, le jeu des muscles, les mouvements du cœur, la circulation du sang, le fonctionnement harmonieux de tant de mécanismes complexes et délicats remplissent l'observateur attentif d'une sainte admiration pour le créateur de ces merveilles. Et Brockes de s'écrier à ce spectacle :

Hier kann kein Atheist ein Atheiste bleiben¹.

Reprenant le mot célèbre de Lucrèce : « *Primus in orbe deos fecit timor* » et le retournant en cette autre formule : « *Primus in orbe atheos fecit timor* », Brockes démontre que l'athéisme n'a pour source que des motifs bas ou vulgaires, la crainte des châtimens futurs ou le désir de ne pas se priver des plaisirs de cette terre¹.

Brockes, reflétant les idées de son temps, accepte dans l'ensemble les principes directeurs de l'*Aufklärung* et admet sans réserve que le monde où vit l'homme est le meilleur possible². Jusqu'aux dernières années de sa vie — non comprises — il ne soumet à aucune critique l'idéologie rationaliste et estime sans conteste que, si nous pouvions connaître l'enchaînement total des causes et des effets, il nous faudrait confesser en toute humilité que, le choix nous en eût-il été laissé, nous n'aurions souhaité rien de mieux que ce monde, tel que Dieu l'a ordonné. Il partage donc l'optimisme de la philosophie des lumières et croit :

- dass die Huld der Gottheit alles zum guten Endzweck werde lenken³,
- dass Gott zu einem guten Endzweck, was er geschaffen, eingerichtet⁴,
- dass alles, was uns überkömmt, zu unserm Besten dienen solle⁵.

Dieu dans cette conception est le grand géomètre, le sublime mathématicien, le génial architecte, dont tous les calculs ont atteint d'emblée la perfection en ce qui concerne la structure de l'univers, et qui en sa prescience a tout prévu⁶. Il « voit en lui-même, comme en un miroir, toutes choses ». En lui existe sous forme immédiate et présente le passé et l'avenir, tout ce qui est encore incréé ou déjà flétri. Son immobilité met l'univers en mouvement ; le cours du temps est pour lui suspendu. Invisible à ses créatures, il est cependant perceptible en toutes.

Rien dans ce déisme qui contredise le christianisme ; ou, pour mieux dire, le déisme de Brockes est résolument d'essence chrétienne ; sa foi admet tous les dogmes du christianisme. Il ne discute pas le mystère de la Sainte-Trinité⁷, « que seule la foi peut conce-

1. VI, 336 sqq.

2. V, 348.

3. VI, 598.

4. VI, 600,

5. VI, 604.

6. IV, 363.

7. V, 135.

voir, mais non l'entendement¹ ». Il commente le catéchisme dans ses conseils pour honorer Dieu. Il croit au paradis et à l'existence des anges qui y goûtent les béatitudes « dans l'éclat des perfections qui émanent de Dieu et se multiplient éternellement² ». La foi, à ses yeux, vaut mieux que le savoir³, et personnellement il croit en Christ, Médiateur et Rédempteur, et espère ressusciter en lui⁴; il croit enfin à l'immortalité de l'âme et ne s'effraie point de la mort qui n'atteint que le corps; l'âme, notre moi véritable, est appelée par Dieu à la vie éternelle, dont la condition même est cette séparation que la masse des hommes redoute tant. Puisque l'âme est promise à la félicité du Paradis, pourquoi souhaiter d'ajourner l'échéance terrestre? Elle est inéluctable et n'est que l'étape vers un plus grand bonheur⁵.

Pourtant Brockes n'épouse pas aveuglément toutes les croyances du commun des chrétiens; il se sépare même d'eux en ce qui concerne les voies qui mènent à Dieu. Deux chemins au moins conduisent jusqu'à lui : l'un est celui de la foi traditionnelle, route moutonnaire où l'homme se laisse passivement guider; il y avance en toute sécurité entre les barrières dressées une fois pour toutes par la vérité révélée et ne risque point de s'égarer; il est, de ce fait, délivré du souci de toute initiative et acquiert une notion de la divinité qui ne saurait être hétérodoxe. Tel est le chemin emprunté par les âmes simples qui ignorent l'inquiétude intellectuelle.

A ce chemin uni et régulier, tracé d'avance, Brockes préfère la route que l'homme se fraie à chaque pas en prospectant le terrain pour son compte, la route qu'il perce par sa propre réflexion, en appliquant son esprit à l'étude des œuvres de Dieu, en en dégagant les principes d'ordre, d'harmonie, de sagesse qui y sont partout inclus. Il n'est pas aux yeux de Brockes de meilleur moyen de s'approcher de la divinité et d'en avoir une connaissance exacte⁶; rien ne peut, selon lui, remplacer cette expérience personnelle et directe du divin, à la recherche duquel s'élance la raison. Et c'est

1. III, 585.

2. Quelle est cette conception d'un Dieu réputé parfait? Si ses perfections augmentent sans cesse, c'est donc qu'il ne les possédait pas d'emblée! Cf. III, 576.

3. V, 449.

4. V, 285; VI, 550, 552.

5. V, 307.

6. IV, 417.

seulement quand la raison a parcouru tout le chemin qui lui est accessible et qu'elle a épuisé au profit de Dieu les ressources de la logique, que Brockes reprend à son tour le sentier de la foi :

... lege denn darum den Zügel
Deiner flatternden Vernunft selber durch Vernunftschlüss' an,
Und, wohin auch ihre Kraft endlich nicht gelangen kan,
Zu der Weisheit hellem Licht, brauche deines Glaubens Flügel¹.

Il n'y a donc point divorce entre la révélation et la raison ; toutes deux s'accordent sur ce point que l'homme n'a point d'autre destination que d'utiliser « les forces de son esprit » à célébrer Dieu². La raison et la foi, loin d'être des sœurs ennemies, doivent collaborer en union étroite et ne point séparer leur action,

Weil wir ohne die Vernunft nimmermehr recht glauben können.

La raison, qui a été donnée à l'homme par Dieu et qu'à ce titre il n'a pas le droit de mépriser, relève la qualité de la foi et l'assoit sur de solides bases ; mais sa portée est limitée ; le domaine où elle peut exercer son investigation est restreint ; quand elle a atteint les bornes de son observation efficace, elle se confie à la foi et accepte d'elle les vérités ultérieures. La vérité, œuvre du devenir, élaborée par la raison, rejoint ainsi la vérité stabilisée de la révélation ; elles se fondent étroitement l'une dans l'autre, de telle sorte que Brockes peut dire³ :

Des Glaubens Anfang muss Vernunft, ihr Ende und Schluss der Glaube sein.

La raison qui commence son enquête à travers le monde, y découvre d'impérieux motifs de croire ; et lorsque, épuisée par l'effort, elle finit par douter de la certitude de ses conclusions, elle s'appuie à son tour sur la foi, que Brockes définit « ein Mittel zwischen Wissen und Hoffen⁴ ». La foi est donc le début et le terme dernier, le seul vrai fondement de toute connaissance, tant il est prouvé,

Dass Glauben uns weit mehr als Wissen will gebühren⁵.

1. IV, 443.

2. V, 288-289.

3. VIII, 583.

4. V, 372.

5. V, 373.

Il en résulte que l'homme n'est pas créé pour savoir, mais que la foi résume et concilie en elle la connaissance rationnelle et la vérité révélée.

Tel est, selon Brockes, le rôle dévolu à la raison dans ses rapports avec la foi. Les merveilles que la Création offre aux yeux de l'homme, l'ordre, l'utilité de ce que Dieu a mis à sa disposition, ne peuvent se concevoir sans un Créateur qui est Dieu. C'est par l'interprétation de ces merveilles, par l'admiration, par la reconnaissance envers le Maître que l'on peut le mieux s'élever jusqu'à lui¹ :

Die Werke sein die erste Staffel, auf welche wir zur Gottheit steigen.

Mais les hommes prétendent y atteindre par une autre voie, par un procédé dont ils ne soupçonnent même pas l'égoïsme, et qui en réalité ne les élève pas jusqu'à Dieu, mais réduit Dieu à leur mesure. Ils projettent en dehors d'eux une certaine notion, étroite, humble, rapetissée de Dieu et ils en font une divinité. Ne croirait-on pas lire une critique de l'anthropocentrisme de Feuerbach dans ces vers de Brockes ?

Wir schneiden, bloss nach unserm Leiste,
Uns einen Gott in unserm Hirn, nach unserm eignen Leib und Geiste.
Wir legen nicht nur unsre Körper in eines Greisen Bild Ihm bei;
Wir meinen, wenn Er denkt, wie wir, dass Er sodann vernünftig sei².

Dans l'enivrement de leur raison réputée toute puissante et souveraine, les hommes ont littéralement rétréci leur notion de Dieu dans le temps même où ils haussaient démesurément la conscience qu'ils avaient de leur propre personne. En réduisant le Créateur de l'infini à la simple image d'un « homme-dieu », ils ont sensiblement diminué la distance qui séparait l'homme de Dieu et se sont abandonnés à ce péché d'orgueil, « à ce désir ridicule de chercher à comprendre la divinité³ », sous prétexte que Dieu a donné à l'homme l'étincelle de la raison afin qu'il s'en servît ! Non, ne cesse de répéter Brockes ; la raison humaine ne peut saisir la véritable essence de Dieu qu'à travers ses œuvres, mais non directement ;

1. VII, 681.

2. VII, 679.

3. VI, 534.

encore n'est-il pas sûr qu'elle puisse avoir d'autre rôle que d'être l'auxiliaire de la foi :

Aus allen Dingen scheint deutlich, es wolle Gott von uns, auf Erden,
In seinem Wesen ja so wenig als seinem Werk, begriffen werden,
Und dass wir solch ein Mass von Geist und nur so viel Verstandes-Gaben,
Als wie, zum GLAUBEN und BEWUNDERN uns nötig ist, empfangen haben;
Ja, dass vermutlich das BEGREIFEN und das ERKENNEN nach der Zeit,
In einem andern Zustand uns, und in der selgen Ewigkeit,
Vermutlich vorbehalten sein¹.

La fonction de l'homme ici-bas est d'exercer sa faculté d'admirer. Cette aptitude que les animaux ne possèdent pas, lui a été accordée par le Créateur afin que par elle il fût conduit jusqu'à Dieu. Cette façon de le servir a plus de prix aux yeux du Très-Haut que la prière même².

Brockes tient en effet la prière pour égoïste et inutile ; égoïste certes, puisque l'homme prie surtout quand il a besoin d'aide, quand il implore le ciel pour obtenir quelque chose qui lui fait défaut ; inutile et superflue en outre, car le Créateur sait mieux que les hommes ce qui leur est profitable ou nécessaire et ce qu'il convient de leur accorder. Par sa critique, Brockes attaque directement les idées et les pratiques de Spener et bat en brèche l'un des fondements du piétisme qui mettait avant tout l'accent sur la prière. Le poète ne juge pas que celle-ci soit la meilleure manière d'honorer Dieu, et sa foi lui inspire d'autres façons de rendre hommage au Créateur. Nous savons combien cette foi a été ferme, inébranlable pendant la plus grande partie de sa vie. Et pourtant il blâme la prière orientée toujours vers des fins personnelles et lui préfère l'expression de la gratitude pour les nombreuses libéralités dont Dieu fait preuve envers chaque homme. La plus ancienne forme de « service religieux » n'est-elle pas celle qu'eussent à jamais pratiquée Adam et Ève sans le péché : goûter la perfection et la beauté de la Création, se délecter des biens que Dieu leur prodiguait, ouvrir leurs sens à l'émerveillement, accueillir en soi le mystère ? Les hommes aujourd'hui, pour honorer le Seigneur, n'ont qu'à en user de même et laisser leurs sens découvrir Dieu en ses œuvres :

2. VI, 532 : *Unrichtige Anwendung der Vernunft*.

3. VI, 585 sqq.

Ach, möchten unsre Seelen doch, nach ihren Pflichten, sich bestreben,
Und durch die Werkzeug' ihrer Sinnen auf Gottes Wunder Achtung geben¹.

Le meilleur acte de foi n'est donc pas la prière, mais une allègre reconnaissance². La prière est surtout un moyen d'obtenir de Dieu un bienfait dans l'avenir ; la gratitude est au contraire à la mesure des bienfaits qu'on a déjà reçus³. Celle-ci implique tout le contenu de la prière, à savoir que Dieu seul peut venir en aide aux hommes, mais elle exprime par surcroît la ferveur, la joie, l'amour et l'admiration de la créature⁴.

De même que la prière paraît à Brockes entachée d'égoïsme et intéressée, le libre-arbitre lui semble une notion contradictoire. Si les hommes étaient réellement doués de libre arbitre, c'est-à-dire si leurs actes pouvaient s'insérer dans une série de faits non prévus par Dieu, ce dernier serait dépouillé de sa prescience divine et ne serait plus Dieu. Et si le libre arbitre est accordé aux hommes pour qu'ils n'en fassent usage que dans les limites fixées à l'avance par Dieu, alors on ne peut plus nommer libre arbitre le choix restreint dont ils disposent. Or, dit Brockes, le libre arbitre dont Dieu a pourvu les hommes n'est qu'apparent, car il inscrit toujours ses actes dans les cadres tracés de toute éternité par Dieu qui ne serait pas tel, s'il n'avait pas prévu à jamais tous les actes de ses créatures⁵. Faut-il voir là une contradiction nette ?

Zwar scheint dies ein Widerspruch, dass der Mensch nach Willkür handelt,
Und es stehe, was er tue, doch in seinem Willen nicht.

Pour lever la prétendue contradiction, il convient, déclare Brockes, de distinguer d'une part les intentions, les projets, les tendances, lesquels portent bien la marque de la liberté de l'individu et sont authentiquement le fait d'une libre décision, et d'autre part les faits extérieurs, la traduction de l'intention en actes réels, le comportement de l'individu, qui ne dépendent pas de lui seul et dont les conditions même lui échappent dans une certaine mesure. Brockes illustre cette distinction d'un exemple⁶ : supposons qu'un homme ait décidé

1. V, 152.

2. V, 198.

3. V, 210.

4. VI, 351.

5. V, 325, 336-337.

6. V, 337.

de voler ou de tuer un de ses semblables ; ce projet est indiscutablement l'œuvre de son libre arbitre. Mais l'exécution de ce projet peut se heurter à quantité de circonstances qui la contrarieront : la vigilance d'un chien, la maladie ou la peur paralysant le voleur, l'enrayage d'une arme à feu sont autant d'obstacles à sa décision. D'où Brockes conclut : le Créateur n'intervient pas dans les décisions que les hommes prennent en toute indépendance, et en ce sens ils sont bien doués de libre arbitre et endossent l'entière responsabilité de leurs résolutions. Mais la Providence ne peut être exclue des conséquences qu'entraînent les actes décidés par les hommes, et, veillant au salut de chacun, les modèle à sa guise.

*
* * *

Nous sommes désormais en mesure de préciser en toutes ses nuances la notion de Dieu chez Brockes, et les rapports qu'elle soutient avec les confessions religieuses. Dieu, dernier mot dans le titre du recueil, est également le terme ultime de la pensée de Brockes et de sa philosophie. Source de l'ordre dans le monde, régulateur du flot mouvant des choses, c'est vers lui que se tourne plus ou moins consciemment toute la création animée qui devine obscurément la secrète palpitation de la nature ; les animaux, les plantes, les choses même sentent d'instinct la beauté de l'univers et rendent hommage, chacun à sa manière, au Créateur. L'homme peut-il seul rester à l'écart de cette harmonie et de ce concert d'éloges ? Brockes, dont l'œuvre entière est un hymne de gratitude envers Dieu, ne s'est pas dérobé à ce devoir. Mais le poète vieillissant, parvenu au neuvième tome de son recueil, semble avoir voulu mettre un temps entre la vie et la mort et réviser certains jugements qui lui inspiraient des scrupules. C'est dans ce dernier volume de l'*Irdisches Vergnügen* qu'il nous faudra chercher son credo définitif et l'expression de son attitude dernière à l'égard du problème religieux.

Avant tout, — et sur ce point l'opinion du poète n'a point varié d'un bout de son œuvre à l'autre — « la divinité est incompréhensible ». Brockes le rappelle en de nombreux passages de ses livres, et en plusieurs langues insiste sur ce premier caractère de Dieu. On lit dans un court poème en français :

Dire qu'on le comprend est erreur et blasphème.
Sur cette terre à toi il voulut se montrer

Dans ses ouvrages seuls.
 Mais sache qu'ici-bas il a voulu cacher
 Son incompréhensible Essence¹.

A cette déclaration combien d'autres feraient écho, qui affirment dans des termes identiques que Dieu est inconnaissable, impensable !

Du einziger Inbegriff ! Du heilger Sammelplatz
 Der unbegreiflichen Ideen aller Dinge,
 Die waren, kommen, sind !...
 Selbständiger Verstand ² !

Der Schöpfer will und kann allein
 Bewundert, nicht begriffen sein.

Grosser Schöpfer ! ich erkenne, dass ich nichts erkenn' und weiss,
 Aber selber dies Erkennen mehrt in mir doch deinen Preis ;
 Denn, indem ich dies erkenne, dass ich nichts erkennen kann,
 Treffich was in meinem Wesen, welches was erkennet, an³.

A une dizaine d'années de distance, Brockes répète sans nulle variation que Dieu a placé l'homme sur la terre pour être admiré de lui et non pour en être compris⁴, qu'il ne l'a pas créé « was zu wissen und zu begreifen », mais « dass wir alle glauben müssen⁵ ». Les mêmes formules reviennent sous la plume du poète qui estime :

Dass das Begreifen für die Engel, Bewundern bloss für uns gehöre⁶ ;

et encore :

Sind wir doch hier, nicht zum Begreifen,
 Bloss zum Bewundern nur gemacht⁷.

Or l'erreur des philosophes, comme celle des religions, a souvent consisté à vouloir scruter Dieu à tout prix, avant de se convaincre de l'inaptitude fondamentale de l'homme à sonder le divin : de là des hérésies chez celles-ci, et chez ceux-là « les funestes conséquences de la passion de savoir⁸ ».

1. VIII, 580.

2. I, 489.

3. V, 88.

4. IX, 444.

5. IX, 446.

6. VI, 469.

7. IX, 443.

8. IX, 429.

L'insistance avec laquelle notre poète revient si fréquemment sur cette interprétation fondamentale de la notion de Dieu, prouve bien qu'il devait être en désaccord sur ce point avec nombre de ses contemporains et heurter certaines croyances traditionnelles. On le conçoit mieux encore, quand, après ce postulat liminaire, on entre dans le détail de sa doctrine qui, sans doute, reste chrétienne dans l'ensemble, mais reflète un rationalisme à tendances hétérodoxes. Dieu, dit-il, n'a que faire « des services des misérables humains » ; ceux-ci croient lui rendre leurs devoirs en allant au temple, en s'agenouillant, en priant, en suivant les offices des cultes institués. Erreur ! s'écrie Brockes ; la meilleure façon de servir Dieu est de lui témoigner de la reconnaissance, d'aimer son prochain et de révéler le Créateur en ses œuvres¹. Il rejette pareillement la conception qui fait de Dieu un Juge sévère, attentif à surveiller les péchés et les vices des humains pour les en châtier, animé de colère, de ressentiment et de vengeance, comme il blâme les prêtres qui répandent encore la grossière et barbare représentation des peines de l'enfer et sèment dans les âmes scrupuleuses des tourments auxquels la propre femme du poète n'était que trop accessible². Et s'il continue de croire à la survie après la mort, à l'immortalité de l'âme, il l'admet non comme un postulat religieux ou philosophique, mais comme une nécessité logique et dans un sentiment de justice : seule une autre vie peut rétablir l'équilibre souvent rompu ici-bas au profit des riches et au détriment des pauvres ; déjà la religion de l'humain l'emporte en Brockes sur la religion tout court³.

Aussi n'est-il pas étonnant que ce déisme épuré repousse toute représentation matérielle, toute figuration extérieure de Dieu. Vouloir enserrer dans les limites étroites d'une forme personnelle Celui qui est le « soleil des soleils », l'Être infini épars en son œuvre, cela équivaldrait à prétendre qu'il est connaissable directement. C'est rétrécir la notion du divin, c'est ravalier Dieu lui-même que de l'adorer en des statues faites à l'image des hommes,

Und diese leeren Hirngespinnste für wahre Götter anzunehmen⁴.

Brockes, champion du déisme rationaliste, s'insurge encore ici

1. IX, 440.

2. VI, 512.

3. VII, 418 sqq. et IX, 490 sqq.

4. IX, 508.

contre les abus dont l'Église se rend coupable et il déplore que le christianisme soit toujours engagé dans cette sorte de superstitieuse idolâtrie, pour qui « l'image d'un vieillard » est l'auxiliaire indispensable du culte :

Als ein ehrwürdig Bild von einem alten Mann,
Der gross und mächtig ist, in und nach diesem Leben,
Glück und den Himmel dir zu geben,
Und der dich auch verdammen kann¹.

Il bannit donc de son système :

die Gottverkleinernde Idee
Von einem grossen alten Mann dort oben in des Himmels Höh²,

et n'a pas de peine à démontrer que Dieu, esprit pur, n'est pas susceptible de représentation. Il prend en pitié la pauvreté d'invention, la faiblesse de l'intuition du chrétien qui n'a su trouver qu'une forme banale pour rendre sensible l'image de son Dieu. Ses mœurs au moins peuvent-elles relever son prestige, sont-elles d'une rare qualité? En aucune façon. Brockes apprécie avec la même sévérité la conduite des chrétiens, aussi grossière, aussi vicieuse que celle de païens et il se refuse à tirer de l'exemple de leur vie un jugement de valeur sur la doctrine elle-même. Mais il laisse assez paraître sa désapprobation en appelant de tous ses vœux « die Zeit der Besserung und der Erleuchtung » où les chrétiens se feront de leur Dieu une plus haute représentation, et où la papauté cessera d'être un objet de scandale³.

La première moitié du XVIII^e siècle n'avait guère entendu jusqu'alors pareille critique des institutions et de la doctrine religieuses. Jamais le « denkender Verstand » n'avait fait tant de ravages, en prétendant servir une honnête cause. De cette arme à double tranchant qu'est la raison raisonnante, Brockes se servait à une double fin : après l'avoir fait collaborer avec la foi, il la dressait contre certaines formes du sentiment religieux ; après l'avoir utilisée comme un adjuvant de la foi, afin de découvrir par elle à travers le monde de nouveaux motifs d'admirer Dieu, il la laissait saper impitoyablement tout ce qui n'était pas conforme aux exigences rationnelles.

1. IV, 218.

2. VI, 282.

3. IX, 518, 537.

Était-ce le signal d'une rupture définitive entre les deux anciennes alliées et la raison allait-elle s'engager dans les voies d'un spiritualisme dépouillé de tout élément chrétien ?

Sans doute l'auteur du tome IX de l'*Irdisches Vergnügen in Gott* n'abandonne pas toutes ses positions antérieures ; il ne dénonce pas formellement le contrat tacite qui unissait la raison à la foi dans ses rapports avec Dieu ; mais il laisse assez paraître que la forme de cette foi lui importe moins que le déisme pur vers lequel il s'oriente :

Gottes Ehre soll allein
Meiner Lieder Endzweck sein¹.

Dès lors, Brockes semble avoir hésité entre deux conceptions de la raison. Il maintient d'une part le mariage mystique entre la raison et la foi, célébré dans les tomes précédents et renchérit sur les mérites de cette alliance. Même quand le mystère de la Création dépasse l'entendement du poète, celui-ci voit dans la carence de son intelligence un motif nouveau d'admirer Dieu :

Ich bin selbst darin vergnüget,
Dass ich dies nicht fassen kann...
Selbst das, was mir unbekannt,
Zeiget mir des Schöpfers Hand².

Non seulement il faut, dans l'ordre de la religion, « croire ce qu'on ne comprend pas » et réprimer le zèle de la raison raisonnante, mais — nous reconnaissons les termes de cette déclaration — « la fin de la raison doit être le commencement de la foi³ ». Inlassablement Brockes développe le thème qui se rencontre si fréquemment chez lui : le principe étant posé dès l'abord que l'homme n'a d'autre but sur terre que de célébrer Dieu et d'admirer la Création, il en résulte que la foi et la raison doivent tomber d'accord quant à cette fin. La raison en particulier, qui est d'essence divine, ne saurait renier son origine en refusant de se mettre au service de Dieu : elle concourra donc avec la foi « à magnifier le Créateur et à dégager de ses œuvres des idées qui soient dignes de sa gran-

1. IX, 29.

2. IX, 118.

3. IX, 231-232.

deur ». Une fois de plus Brockes affirme avec force cette mission qui, par prédestination, incombe à la raison :

Lasst, mit den Kräften der Vernunft, des Schöpfers Grösse zu erheben,
Ihn uns so gross man kann, zu zeigen aus seinen Werken, uns bestreben,
Zumal ja dieses unserm Glauben und der uns angewiesnen Pflicht
Nicht, wie man fälschlich glaubt, zugegen, und in der Tat nicht wider-
[spricht¹.

Mais parallèlement à cette première conception de la raison, une autre apparaît, dans ce même tome IX de l'œuvre de Brockes, qui renonce à l'union avec la foi. La raison ici, qui ne peut étreindre en son infinie compréhension le concept de Dieu ni définir son essence, parce que Dieu dépasse infiniment et déborde de toutes parts la raison humaine, la « raison naturelle » nous apprend seulement que Dieu a voulu être utile aux hommes et leur accorder un bienfait en créant le monde, et que nous devons lui en témoigner gratitude en des formes purement « naturelles », c'est-à-dire sans le secours des rites artificiels de la foi et des cultes. Dans les rapports qui s'instaurent entre Dieu et l'homme, celui-ci n'a que faire des religions établies qui lui imposent des formes rigides de la reconnaissance et tiennent l'essor de l'âme en laisse. Il leur préfère un déisme dont le principe comme les manifestations extérieures se situent par-delà les religions et les cultes dont le zèle d'apostolat n'engendre qu'hérésies et martyres, dont l'interprétation du divin verse dans les subtilités de la dialectique².

La raison, dans cette deuxième conception, n'est donc plus solidaire de la foi, et son rôle devenu plus modeste ne se confond plus avec l'objet de celle-ci. Il importe seulement qu'elle exprime sans orgueil, sans vanité, et sans prétendre tout connaître, cette vérité que « tout vient de Dieu seul ». Elle a conscience de n'être plus indispensable à l'homme qui désire se rapprocher du Créateur et communier avec Lui en ses œuvres ; un « cœur sensible » peut tenir ce même rôle de truchement pour rendre hommage à Dieu de tout ce qui charme les sens. Mais il est essentiel que, si elle s'en remet au cœur de cette tâche, la raison ne sommeille pas au point de commettre le grand, le seul péché véritable, « die Sünde wider die Natur³ », qui consiste à ne pas admirer, à négliger de contem-

1. IX, 382 sqq.

2. IX, 335-336.

3. IX, 354.

pler les merveilles que Dieu a créées. Tel est le pire des péchés dont la raison se rend parfois coupable.

Ainsi la raison et la foi peuvent suivre des voies différentes. Si le plus souvent chez Brockes elles avaient exactement coïncidé dans leurs conclusions, le poète vieillissant prête à la première des exigences auxquelles la seconde ne répond pas suffisamment. Une désharmonie en résulte, un déchirement. La sobre pièce suivante ne semble-t-elle pas refléter quelque combat intérieur et faire entendre une dissonance profonde dans la philosophie de Brockes, partagé entre la religion du passé et le rationalisme des temps nouveaux?

Glaubensbekenntnis.

Vom Glauben mach' ich, demutvoll,
Hier mein Bekenntnis offenbar :
Ich glaub', und halte das vor wahr,
Was Gott will, dass ich glauben soll.

Doch giebet die Vernunft mir ein :
Ich müsse dessen, was Gott wolle,
Dass man es völlig glauben solle,
Ganz überzeugt versichert sein¹.

Telle est la nuance exacte de l'*Aufklärung* chez Brockes en ses dernières années : il se rebelle contre les injonctions d'une foi qui ne sait pas motiver rationnellement ses commandements, sans pouvoir lui-même se détacher encore de la croyance traditionnelle. Des scrupules l'assaillent dont il ne fait pas mystère, des doutes l'obsèdent qu'il expose et essaie de lever. Il n'ose plus croire à l'immortalité de l'âme — un des principes religieux qu'il avait admis d'emblée à l'origine —, parce qu'il ne voit d'autre fondement à cette croyance que l'amour-propre et l'égoïsme ou l'instinct de conservation². Est-ce là une évolution soudaine? Y a-t-il dans cette attitude nouvelle la marque d'une crise inopinée de conscience? Gardons-nous de le penser. Ce rationalisme critique était dès longtemps latent en Brockes : dès le tome IV on voit le poète s'efforcer de convaincre « die widerbellende Vernunft » que le corps, tombé en pourriture dans le cercueil, se relèvera un jour transfiguré dans

1. IX, 415.

2. IX, 423.

la lumière éternelle; mais la raison se montre rebelle¹. Enfin, comme sa conception de Dieu est de plus en plus détachée de toute forme particulière de culte, le spectacle des diverses religions incline Brockes à estimer que Dieu les tolère toutes, pourvu que les hommes, en ces communautés diverses, le servent sincèrement². Par cet esprit de large tolérance, il s'apparente à son ami Reimarus, dont la propre attitude religieuse peut expliquer pour une part celle de Brockes.

On ne peut s'empêcher d'opposer l'un à l'autre le poète qui, dans les premiers tomes de l'*Irdisches Vergnügen*, avait si fréquemment recours à la Bible et traduisait des fragments de Psaumes qui constituaient la morale de ses poèmes et celui qui, vers la fin de sa vie, fut lié d'une étroite amitié avec Reimarus, lequel rejetait complètement l'orthodoxie de l'Église et l'autorité des livres saints pour ne conserver que le pur déisme. Les rapports qu'entretinrent les deux hommes posent une question que David Friedrich Strauss avait soulevée dès 1861, relative à leur commune attitude à l'égard du problème religieux³ : c'est celle de savoir dans quelle mesure Brockes a pu subir l'influence du professeur Hermann-Samuel Reimarus, l'auteur des fameux *Fragments de Wolfenbüttel* qui précisaient leur intention dans le sous-titre « Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes⁴ »; il s'agit donc de rechercher en dernière analyse si la conception de Dieu et de la religion à laquelle aboutit Brockes, reste encore conforme à l'orthodoxie chrétienne ou incline déjà au rationalisme critique et dissolvant auquel Reimarus a imprimé sa marque propre et qui devait, selon l'expression de Lessing, donner l'assaut au christianisme.

Un point déjà est hors de discussion : il ne fait pas de doute que Brockes fut en rapports personnels avec Reimarus. L'éducation du jeune Brockes, devenu tôt orphelin, avait été confiée à Reimarus le père, dont le fils, d'une dizaine d'années plus jeune que le poète, noua avec ce dernier des liens d'amitié. Il est en outre attesté que Brockes fut plus tard l'un des deux ou trois hommes auxquels son

1. IV, 361.

2. IX, 428.

3. Cf. D. F. Strauss. *Gesammelte Schriften*. Bd II, p. 1 à 16.

4. Publié seulement par Lessing à partir de 1774, c'est-à-dire après la mort de Reimarus (1768). Lessing, on le sait, prétendit avoir trouvé à la bibliothèque de Wolfenbüttel ces *Fragments d'un Inconnu* et déclencha par cette publication une longue polémique, en particulier avec le pasteur de Hambourg, Melchior Göze.

compatriote H.-S. Reimarus donna secrètement lecture, sans doute vers 1735, des fragments subversifs. Comment l'auteur du dangereux écrit aurait-il osé donner connaissance de l'œuvre incendiaire qui portait de si rudes coups au christianisme, s'il n'avait été assuré de rencontrer la sympathie et la compréhension la plus complète chez ses auditeurs ?

Sur bien des points et en de nombreux thèmes, l'œuvre de Reimarus et les poèmes de Brockes offrent une similitude frappante. Ils partagent le même goût de la contemplation de la nature, de l'étude scientifique, de l'observation rigoureuse, inspirées du même point de vue philosophique et des mêmes considérations religieuses, en sorte que l'*Irdisches Vergnügen* de l'un et les *Abhandlungen von den vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion*¹ de l'autre développent, là poétiquement, ici d'une manière plus méthodique, les mêmes preuves physico-téléologiques de l'existence de Dieu. Comme Brockes, Reimarus s'était consacré à l'étude des animaux² et décélait en eux des marques manifestes de la sagesse et de la bonté du Créateur ; comme le poète encore, il attribuait à Dieu une intention anthropocentrique exclusive et découvrait partout une finalité humaine courbant sous sa loi la vie et la mort des animaux, un utilitarisme à courte vue ; et comme Brockes encore il dépassait parfois ce point de vue étroit en dégageant de tout être, même du plus petit insecte, une trace de la pensée divine qui a voulu que tout ce qui vit pût se réjouir de la vie.

Mais ce qu'il importe de préciser pour notre étude est l'exacte nuance du sentiment religieux de Brockes. Est-il allé dans son évolution aussi loin que Reimarus, et voyons-nous s'opérer en lui vers la fin de sa vie ce divorce si net chez son ami entre l'orthodoxie religieuse traditionnelle et une religiosité plus vague et plus spiritualiste, moins dogmatique, inspirée d'une forme nouvelle du sentiment de la nature ?

Comme le fait très justement remarquer Strauss, tout homme qui se détache du dogmatisme religieux révèle aux yeux de tous sa propre évolution en se faisant le défenseur de l'idée de tolérance et en essayant de justifier les diverses religions existantes. Puisque Dieu les tolère, déclare Brockes, l'homme ne doit-il pas s'évertuer

1. Publiées en 1756 seulement, mais auxquelles Reimarus songeait depuis longtemps.

2. Cf. *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Tiere* (1760).

à comprendre la raison de ce culte des « faux dieux? » S'il applique son entendement à l'étude des problèmes religieux et des diverses formes des cultes, il découvre que les adeptes de ces religions réputées fausses, ne pèchent point par méchanceté mais seulement par ignorance ou incompréhension; car s'ils avaient une juste notion du « vrai Dieu », comment pourraient-ils être assez ennemis d'eux-mêmes pour servir de fausses idoles et se vouer de plein gré à la damnation en refusant de reconnaître la majesté de la « vraie divinité? » Si ces hommes pèchent, ils pèchent donc de bonne foi, et c'est pourquoi Dieu en sa longanimité tolère leurs erreurs :

... kein Mensch ist so verwegen,
Dass er gegen Gott, den er als Gott kennt, sich sollte legen.
Da die Menschheit denn hierin sich aus Bosheit nicht verschuldet,
Sondern sie, aus Einfalt bloss, Gott so klein sich vorgestellt,
Ist vielleicht dies eine Ursach, dass der Schöpfer in der Welt
Vielerlei Religionen leidet und aus Langmut duldet¹.

Cette interprétation si compréhensive de la pluralité des religions sous la plume de Brockes ressemble grandement à ce qu'écrivait Reimarus dans son *Apologie* dont il lut le manuscrit au poète² :

Die Vielgötterei und Abgötterei ist eine Unwissenheit und Dummheit, keine Bosheit. Kein Mensch, der einen rechten Begriff hätte von dem wahren unendlichen Wesen, welches wir Gott nennen, und der einsieht, dass mehrere Götter ausser dem Einen unendlichen ein Nichts sind, wird wissentlich ein Nichts anbeten und verehren wollen.

Cette volonté de conciliation va plus loin encore chez Brockes. Après avoir retenu la distinction entre la vraie et les fausses religions, il laisse cette opposition s'évanouir dans la diversité des représentations subjectives que chaque individu se fait de Dieu :

So wie fast alle Nationen
In allerlei Religionen
Von Gott verschiedentlich gedenken ;
So scheint, von einem jeden Ich
Auch sein Gedankenbild von einer Gottheit, sich
In eine einzige nicht einzuschränken.

1. IX, 426. *Versuch, die Anstössigkeit vielerlei Religionen zu heben.*

2. Teil I, Buch V, Kap. I, § 4.

Ein jeder denkt, zu Gottes Preise,
 Von Gott, auf eine andre Weise..
 Aus welchem ich denn so viel fasse,
 Dass Gott von allen Menschen keinen, wenn er ihm redlich dienet, hasse¹.

De ce point de vue élargi, la lutte contre l'athéisme n'apparaît plus ni utile ni nécessaire, et Brockes déclare nettement ne pas comprendre ce zèle intempestif; car vouloir convertir ses semblables consiste surtout à leur imposer sa propre notion du divin, alors que Dieu lui-même les admet toutes. Et qui sait si, aux yeux d'un observateur non prévenu, l'athéisme ne serait pas seulement une réaction naturelle de certains esprits devant les « bizarres explications » que l'on donne de Dieu, réaction imputable à l'absurde éducation religieuse qu'ils ont reçue²?

Tout le système en effet mériterait selon Brockes d'être remis en question et réformé au nom de ce nouveau déisme tolérant; tous les principes fondamentaux sur lesquels s'appuie la religion ont besoin d'être révisés, sans excepter le dogme de la révélation. Dieu se manifeste aux hommes par une triple ou même une quadruple révélation : 1° dans la nature, telle qu'elle apparaît à notre vue, par la création de tout ce qui vit ou se trouve sur la surface du globe terrestre : c'est la révélation, par la nature, de l'amour, de la bonté que Dieu témoigne à l'homme; 2° par l'Écriture Sainte qui promet aux hommes la vie éternelle et l'immortalité de l'âme : c'est la révélation par la Bible, celle que l'on dit immédiate, mais qui en réalité ne l'est pas, puisqu'elle est venue par le truchement des apôtres; 3° par le mystère des sphères célestes et le monde de l'infiniment petit, que scrutent le microscope et le télescope, Dieu manifeste sa toute puissance et a voulu apporter aux hommes une nouvelle révélation : la révélation de la science qui, par tout ce qu'elle nous découvre dans la nature, augmente le saint respect pour le Créateur³. Brockes y ajoute parfois une quatrième forme de la révélation qui, celle-là, n'est plus d'ordre matériel : c'est l'esprit humain qui la tire de lui-même, en usant du privilège que Dieu lui a accordé d'apprécier la grandeur et la majesté de la Création et en glorifiant le Créateur plus que ne sauraient le faire toutes

1. IX, 428. *Die Verschiedenheit der Begriffe von Gott.*

2. IX, 431.

3. IX, 437-439.

les autres créatures assemblées. Quel que soit en effet le caractère sublime de l'univers, s'il n'y avait pas d'esprit, d'être pensant, Dieu ne pourrait être ni connu, ni loué, puisque les soleils et les astres ne peuvent lui rendre hommage¹.

De ces quatre témoignages, quel est le plus important? Le quatrième est purement subjectif; le second, dit Brockes, doit être laissé « in geistlichen geweihten Händen »; le premier et le troisième se confondent en fait dans une forme globale de la révélation de la nature, qui est pour Brockes « la première de toutes, la plus sublime et la plus sûre », la seule qui puisse légitimement prétendre au titre de révélation directe et immédiate qu'usurpent les écrits des Apôtres :

In diese Offenbarung mischt kein Irrtum und kein Fehl sich 'ein ;
Kein' aus der Menschen Torheit blos entstandne Ketzermacherein ;
Die Schande menschlichen Geschlechts, des Hochmuts und des Geizes Brut.
Die drin vorhandne lichte Lehre kommt allen Sterblichen zu gut,
Und ihrem grossen Ursprung gleich, ist sie so wahr als allgemein².

Telle est la pensée dernière de Brockes sur cette importante question. Il parle net et n'hésite pas à critiquer en termes énergiques l'orthodoxie bornée et intolérante. Quant à lui, il a fait son choix, et sans passion, sans intention de prosélytisme, il précise en son tome IX son credo définitif et son ultime attitude de philosophe; celle-ci résulte des jugements qui viennent d'être portés sur les diverses formes de la révélation et peut être ainsi résumée : il faut se détourner des religions positives où tout est vanité et orgueil, inspire l'erreur et engendre l'esprit de persécution. Il n'est point de plus grand péché contre Dieu que de se complaire à des subtilités inventées par les hommes et de vouloir les imposer à tous. C'est pourquoi Brockes, rejetant toute révélation surajoutée et artificielle, ne veut connaître Dieu que par ses œuvres, par la révélation naturelle, et adresse au Créateur cette prière :

Lass mich keinen Unterricht
Von dem Witz der Menschen borgen ! Lass mich bloss aus deinen Werken
Deine wahre Wirklichkeit, Allmacht, Lieb und Weisheit merken !
Lass mich alle Menschen lieben, doch am innigsten die Christen...

L'amour de l'humanité, voilà désormais à ses yeux le grand comman-

1. IV, 397.

2. IX, 346.

dement! Il y réserve, dit-il, une place d'élection aux chrétiens, mais prend soin de préciser que sa sympathie va uniquement à ceux-là,

Die sich nicht aus Leidenschaft sträfflich miteinander zwisten¹.

Car il condamne personnellement

alles Zanken,

Wodurch, in Religionen, man sich bloss aus Hochmut plaget,
Sich verketzert, sich verfolgt, sich ermordet, sich verjaget.
Weil der anders, als der andre, von der Gottheit Wesen denkt,
Hält ein jeder sich befuget, dass erjenen hasst und kränkt².

Il condamne de même la passion de prosélytisme, le besoin de convertir à tout prix le prochain, qui équivalent à un manque de respect de la personnalité humaine et lui semblent le plus grand péché dont puisse se rendre coupable un homme envers un autre homme; — ou plutôt il en est un pire encore : c'est celui qui consiste à substituer le dogme étroit et exsangue à la large et vivante révélation de la nature :

... sich mit selbsterfundnen Künsten
Mit lächerlichen Hirngespinsten
Und eiteln Grillen zu befassen.

S'écarter de « l'ordre » que Dieu présente en toutes choses à nos yeux, faire ou laisser prévaloir la religion révélée, est une souillure dont tous les dogmes ne pourraient laver l'homme; c'est la tache indélébile que Brockes nomme « die Sünde wider die Natur » :

Bemerket dies, vernünfft'ge Lehrer...
Man kommt nicht in der Christen Orden,
Wenn man nicht erst ein Mensch geworden;
Man wird ein Mensch, wenn uns gerührt
Die Kreatur zum Schöpfer führt.
Lasst von Artikeln in dem Glauben
Der andern ja euch keinen rauben,
Sprecht von der wahren Christenpflicht :
Jedoch versäumt den ersten nicht³.

La religion de l'humain, l'amour de l'humanité passent ainsi au

1. IX, 336.

2. IX, 335.

3. IX, 353-354.

premier plan de la philosophie de Brockes et deviennent le thème central, la préoccupation latente de ses dernières productions. C'est au nom de cet idéal qu'il décoche quelques traits à ceux qui semblent se donner pour tâche d'assombrir la vie des hommes, de décrier les joies des sens, de dénigrer la beauté du monde extérieur, de refuser à l'humanité ses pauvres plaisirs. Brockes n'a pas oublié les Piétistes de Halle qu'il a vus à l'œuvre et dont il a pu apprécier le zèle intempestif; longtemps après son séjour à l'Université il se souvient de leurs pratiques étroites, et la rancune qu'il leur garde se fait jour dans ce passage du tome VI que le vieux Brockes aurait volontiers contresigné encore. Il se rappelle

... dass man sonder Grund uns manche Wollust in der Welt,
Die uns erlaubt, ja gar geboten, mehr als unchristlich vorenthält,
Wie sonderlich die Pietisten hierin am allermeisten fehlen,
Die, durch die Mischungen des Körpers und bittere Melancholei
Verführet, allenthalben lehren, dass alle Lust verboten sei,
Wodurch sie nicht nur sich und andre mit stetiger Betrübniß quälen;
Nein, noch dazu, soviel an ihnen, dem Schöpfer Güt' und Liebe stehlen,
Die doch sein wahres Wesen ist. Es zeigt Schrift, es zeigt Natur,
Dass göttliche Vollkommenheit nur dies am allermeisten wolle,
Dass man sich, hier so wohl auf Erden, als ewig dort, vergnügen solle¹.

L'optimisme de Brockes reste entier, car ses sources sont trop nombreuses pour jamais tarir. Et pourtant il ne répète plus maintenant avec les disciples de Wolff que tout est pour le mieux ici-bas dans le meilleur des mondes. Sur ce point également il a changé d'avis. Il continue sans doute de révéler le Créateur et son œuvre, mais il fonde logiquement son refus d'adhérer au principe leibnizien. L'homme, constate-il, a un entendement borné; il ne peut pénétrer ni l'essence de Dieu, ni la structure des autres mondes; il manque donc de terme de comparaison: il doit se contenter d'enregistrer les preuves de sagesse et d'amour que Dieu lui témoigne en ses œuvres, sans souscrire à l'outrecuidante affirmation où se complut tout un siècle, relative à ce monde,

Die sich die beste der Planeten ohn unverschämten Stolz nicht nennen,
Und dass die andern alle schlechter als sie, nicht wird verlangen können².

Scrupule de logicien? Nouvelle preuve de tolérance? Brockes en

1. VI, 338.

2. IX, 444.

tout cas refuse à cette terre le glorieux titre de meilleur des mondes. Il sait trop combien les idéologies religieuses en particulier ont engendré de maux ici-bas, et c'est pourquoi il s'efforce d'épurer de son mieux cette notion encore confuse de religion. On ne saurait aller jusqu'à prétendre qu'il ait voulu donner un exemple concret de la religion déiste et fonder lui-même une Eglise nouvelle; et pourtant c'est bien à une expérience de ce genre qu'il s'est livré à l'époque de sa quasi omnipotente souveraineté à Ritzebüttel. Il essaie alors d'orienter le sentiment de la nature chez ses administrés vers un culte qui — pour ne pas heurter le christianisme traditionnel — garderait des pratiques ordinaires de la religion la forme rituelle, mais dont la substance aurait dépouillé l'adoration conventionnelle. Au Dieu des diverses confessions il substitue l'admiration de la nature; la vénération ne s'adresse plus à un Dieu abstrait trônant dans les nuages, mais au Créateur qui chaque jour comble l'humanité de ses bienfaits. Dans cet esprit il institue à Ritzebüttel une fête des récoltes : le peuple en joie remercie Dieu dont la protection s'est étendue aux riches moissons, et au milieu des actions de grâces se déroule une cérémonie dont les formes d'apparence chrétienne sont rehaussées d'un sermon et d'une cantate, mais dont l'essence est, en fait, d'inspiration résolument païenne et très analogue à l'ancien culte de Cérès¹. C'est peut-être sous cette forme que Brockes aurait voulu que s'exprimât le sentiment religieux de ses contemporains, à moins qu'il ne s'épanouît en ces robinsonnades que le poète nous rapporte à deux reprises², et qui content comment le naufragé, jeté par la tempête dans une île déserte, pratique à l'état pur une authentique religion de la nature, sans église et sans prêtre, sans offices rituels, mais dans laquelle l'homme se hausse à une communion intime avec Dieu à la manière d'Adam et Ève dans le Paradis de Milton.

Il restait à Brockes, en son évolution religieuse, une dernière étape à franchir, pour laquelle le terrain était déjà préparé par toutes les considérations précédentes. Toute doctrine déiste qui voit en chaque chose un reflet du divin et associe Dieu à toutes choses, doit aboutir logiquement au panthéisme. Brockes est-il allé jusque là dans son éloignement du christianisme? Oui, on peut l'affirmer sans

1. VI, 606.

2. VIII, 376-380 et 556-572.

crainte de se tromper. Son rationalisme, après avoir ramené la révélation du divin à sa vraie source, après avoir répudié toute représentation matérielle et presque fétichiste de la divinité, n'a pu se contenter de la conception trop peu spiritualisée que les chrétiens se font de leur dieu ; il en a cherché dès lors une représentation sublimée. Et puisque Dieu est omniprésent dans la Création et l'âme de toutes parts, Brockes n'hésite pas à le désigner du nom de « Weltseele », « Weltgeist » ou « allgemeiner Geist » ; Dieu devient « un Tout infini » qui remplit l'espace de sa présence¹. Cette représentation lui semble plus congrue que l'image classique du vieillard chenu, flanqué de l'agneau et de la colombe. La mystique de la nature s'épanouit ainsi chez Brockes en une conception panthéistique qui ne doit point surprendre le lecteur, car les prémisses en étaient posées sous une forme à peine consciente encore dès le tome I de l'*Irdisches Vergnügen in Gott*². Mais ce Dieu du titre du recueil était au début de l'ouvrage le dieu des chrétiens : ceux-ci le reconnaîtraient-ils encore dans le dieu purement philosophique que loue le poète vieillissant ?

*
* *

On notera une lacune dans ce lyrisme qui se voue sans cesse à glorifier la vie dans tous ses détails : si l'on excepte quelques poèmes qui rappellent le décès de sa femme et de quelques-uns de ses enfants, il est rarement question de la mort dans l'œuvre de Brockes. Il est très digne de remarque que la pensée du poète, attentive à surprendre le moindre tressaillement de vie en tous les êtres, n'est pour ainsi dire jamais, au cours de neuf gros volumes, préoccupée par cet angoissant problème de la mort. Nous savons qu'il admet la survie et l'immortalité de l'âme. Mais le passage de ce monde à l'autre ne semble l'avoir vraiment inquiété que lorsque l'éventualité s'en présentait à lui-même et qu'il sentit confusément sa fin prochaine.

C'est en effet dans les derniers mois de sa vie que Brockes composa cette *Anleitung zum vergnügten und gelassenen Sterben*³, publiée sous le titre éloquent de « *Schwanengesang* » où il se propose d'entretenir le lecteur de la condition dernière des hommes, « à laquelle

1. IX, 511 et 515 ; VII, 50.

2. I, 419.

3. IX, p. 563 à 624.

aspirent les créatures raisonnables, quand elles sont au terme de leur vie » : c'est afin de donner des préceptes pour bien mourir que Brockes entreprend de dissenter « vom sanften Sterben¹ ».

La pièce entière est empreinte d'une soumission totale aux volontés de Dieu, et inspirée de l'idée que la mort n'a de sens que si on la considère comme une amélioration du sort de l'homme. Le poète va donc développer les raisons « irréfutables » pour lesquelles chaque individu en bonne logique et au nom de la progression escomptée

Nach einem irdischen *Vergnügen* zuletzt *vergnügt* auch sterben kann².

Brockes cite d'ailleurs les sources de son argumentation, à savoir l'ouvrage du Jésuite espagnol Sarasa, intitulé *Ars semper gaudendi*, auquel Uz puisera pour son propre compte³.

Et d'abord il s'applique à démêler pour quelles causes la mort semble si épouvantable à l'homme. Est-elle donc en fait si horrible? Elle n'apparaît telle qu'aux esprits légers qui n'ont jamais réfléchi sur la condition humaine. Le propre de celle-ci n'est-elle pas précisément d'impliquer la mort (car l'immortalité serait un non-sens de la Création) et de trouver enfin dans la mort un apaisement à tous les maux dont elle prétend être accablée sur cette terre? Qui pourrait souhaiter raisonnablement de vivre à jamais en proie aux maladies qui font souvent de la vieillesse un long calvaire? Et quelle étrange aberration chez des hommes qui se plaignent sans cesse de la vie, que de s'y accrocher désespérément quand sonne la fin de leurs souffrances terrestres? S'ils craignent de mourir, les accusations qu'ils portent contre le sort sont injustifiées. D'autre part la vie porte en elle la mort, comme l'aube est grosse du crépuscule du soir. Dieu ne donne la vie aux hommes qu'à la condition qu'ils acceptent de mourir un jour, c'est-à-dire se soumettent à la loi de la nature. La mort est sans doute le contraire de la vie, mais elle n'est pas contraire à la nature qui envisage notre vie et notre mort avec la même sérénité :

Bloss allein vom Leben nur
Ist der Tod ein Gegensatz, aber nicht von der Natur.

1. IX P. 564.

2. P. 566.

3. *Ars semper gaudendi demonstrata ex sola consideratione divinæ providentiæ et per adventuales conciones exposita*. Anvers, 1664. L'ouvrage était également un livre favori de Leibnitz et de Wolff.

Récriminer contre cette loi, principe organique de la nature entière, est de la part de l'homme, un acte indigne de la raison que Dieu lui a octroyée.

Le sage acceptera donc la vie et son terme, cette nécessité de la mort dont il ne discutera pas l'heure. La mort vient à point nommé, conformément à un plan d'harmonie préétablie. Dieu qui « de toute éternité et sans erreur possible » avait fixé « le nombre de cheveux de ta tête » a fixé également dès l'abord « le nombre de tes jours¹ ». Chaque homme, en mourant, exécute donc une partie du plan divin, préconçu et infaillible, et toujours fixé au mieux de ses propres intérêts. Une prolongation de la vie nous apporterait aussi bien et plutôt tourments que bienfaits. Pourquoi souhaiter ajouter encore des années à la vie qui nous est mesurée, quand un seul de ces jours supplémentaires tant désirés peut être la source des plus grands maux et des pires soucis? Souvent une mort précoce a épargné aux hommes bien des regrets, la perte de l'honneur ou de leurs biens, les infirmités de la vieillesse. Si Dieu laissait aux humains le choix de l'heure pour mourir, ils ne sauraient jamais s'y résoudre, car ils ne veulent point mourir :

Sterblich will der Mensch zwar sein, aber sterben will er nicht².

Mieux vaut donc que pareille décision soit aux mains de Dieu seul, qui règle toutes choses selon son éternelle sagesse. Et puisque nous savons que nous devons mourir un jour, préparons-nous tôt à cette éventualité et acceptons-la quand elle se présente, en nous répétant qu'en cette circonstance Dieu ne veut que le bien de ses créatures, même quand il semble les torturer par les souffrances qui précèdent souvent et accompagnent la mort. « Die Krankheiten sind eine bewundernswürdige Erfindung des Schöpfers », dit Brockes³, puisqu'elles préparent les voies à la mort nécessaire : elles sont la pioche qui mine le mur à abattre; elles y travaillent lentement, sourdement, pendant de longues années, ou elles déploient en quelque semaines ou quelques jours une activité extrêmement virulente afin de briser la vitalité du corps. De toute manière, la souffrance qui s'attaque au corps, a pour but de faciliter à l'âme la sépa-

1. IX, 582.

2. IX, 588.

3. IX, 591.

ration de ce corps où elle a été, selon le mot de Sénèque¹, si mal hébergée : ainsi elle prendra plus volontiers congé de cette enveloppe rongée de toutes parts. La maladie atteint par là un but multiple : elle fait mourir l'homme dont le devoir est de mourir ; elle le frappe à l'heure précise fixée par la Providence ; elle fait en sorte que la séparation de l'âme et du corps s'opère aussi doucement que possible².

La grande chose est de se préparer dès cette vie à la vie éternelle dont la mort ouvre les portes, en se conformant aux ordres de Dieu, qui n'exige point de macérations, mais recommande d'être bon, d'être juste et d'aimer son prochain. Quiconque aura conformé sa vie à ces principes, même si à l'heure de la mort il ne reçoit pas la sainte Communion, sera toujours prêt à paraître devant le souverain Juge. Et celui-là même qui meurt en état de péché se consolera à la pensée que la mort l'empêchera de pécher plus longtemps. L'incertitude où est l'homme quant à l'heure où son sort l'atteindra, ne doit donc pas le faire trembler devant la mort, au sujet de laquelle Brockes répète avec Sénèque :

Sieh ihn nicht an als eine Strafe, nein, als das Ende der Natur³.

Le protestant en Brockes rejoint ici la sagesse antique. Dès lors il est aisé de « bien mourir », car ce n'est rien d'autre qu'accepter la mort sans se plaindre, c'est « sortir du monde volontiers, avec gratitude⁴ », à la manière du passager qui, après une longue navigation, remercie le capitaine, prend amicalement congé de ses compagnons de voyage, saute sur le rivage et, les yeux débordant de joie, retrouve enfin sa patrie ; ou comme l'acteur qui, son rôle terminé, quitte la scène en serrant la main de ses amis. Ne nous dépouillons-nous pas chaque soir de nos vêtements pour dormir ? Renonçons de même à l'enveloppe corporelle de notre âme et déposons-la sans regrets dans la terre, cependant que notre être véritable retourne auprès de Dieu.

Telles sont les principales idées développées par Brockes dans son dernier poème, le « Chant du cygne ». Elles sont inspirées à la

1. IX, 599.

2. IX, 603.

3. IX, 618.

4. IX, 619.

fois du plus pur spiritualisme chrétien et portent la marque d'un homme « éclairé ». On constate en particulier que l'orthodoxie de l'ami de Reimarus sait se dégager de la littéralité de certaines conceptions vulgaires qui eussent pu encombrer cette exhortation à la mort; il est spécialement digne de remarque que Brockes n'évoque jamais dans ce poème les tourments de l'enfer pour inciter les hommes à une vie plus vertueuse; il répugnait, nous la savons, à cette description des tourments infernaux qui met aux mains des prêtres une arme redoutable dont ils ont tendance à abuser. Aussi sa philosophie morale, toute imprégnée de l'idée de tolérance comme l'était la doctrine même de Reimarus, se garde-t-elle de pareils excès de pensée et de langage.



L'œuvre de Brockes présente, en résumé, deux aspects contrastés et deux inspirations, dont la dernière, issue de l'autre par une série de transitions insensibles, a souvent été méconnue.

Les premiers tomes, d'une fraîcheur plus grande que les suivants, et comme imprégnés d'art pictural, disent la joie du poète de contempler avec des sens tout neufs une nature élargie par les dernières conquêtes de la science et par les progrès qu'elle devait aux mathématiciens Fermat et Newton ou au botaniste Tournefort. Ils sont l'œuvre d'un poète descriptif entièrement tourné vers le monde extérieur, d'où il tire une source de délices pour le corps et une série de symboles pour son âme. Les plaisirs des sens, de tous les sens, si longtemps proscrits par le catholicisme, sont ainsi réhabilités par Brockes. A l'homme spéculatif, métaphysique du siècle passé il oppose l'homme doué d'organes libérés d'un interdit traditionnel et qui, oublieux de l'injure, tendent de toute leur activité à la glorification de la religion et de Dieu. Pour la première fois en poésie, Brockes attribue une importance religieuse à l'emploi des cinq sens; pour la première fois aussi il attire l'attention sur une infinité de choses qu'il voit, entend, palpe ou déguste et dont personne ne se souciera plus au même degré après lui. Il se révèle analyste averti quand il rend compte de la douceur de l'air embaumé au printemps ou détaille les divers bruits de la nature en une langue gauche encore et embarrassée, mais dont on doit reconnaître l'effet

descriptif¹. Il fête la splendeur des sens épanouis au contact du monde et exalte inlassablement les impressions qui lui en sont transmises et lui montrent le chemin du divin.

Avait-il conscience qu'en prêchant ce nouvel évangile il se mettait en contradiction absolue avec le christianisme qu'il pensait servir — au moins au début — et qui, voyant depuis toujours dans les sens ses pires ennemis, recommande la mortification de la chair? Il ne le semble pas. Pendant les quinze ou vingt premières années de sa production il estime n'être point sorti des voies de l'orthodoxie et peut même se flatter d'avoir trouvé dans la philosophie religieuse du temps une occasion de mettre son culte des sens au service du christianisme et de fondre ensemble l'éloge du monde sensible et la louange du Créateur. Nul ne contestera cependant qu'il soit allé trop loin dans cette voie, et c'est à bon droit que David Friedrich Strauss nomme la poésie de la nature chez Brockes une immense preuve physico-théologique rimée de l'existence de Dieu, en laquelle la finalité interne de l'univers se résout trop souvent en un utilitarisme au profit de l'homme, si bien que l'on croirait écrite à l'adresse de Brockes cette xénie ironique par laquelle Schiller et Goethe visaient Fritz Stolberg :

Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der gnädig,
Als er den Korkbaum schuf, gleich auch die Stöpsel erfand.

En sa recherche passionnée de la finalité dans la nature, Brockes apparaît comme un grand philistin, content de tout, même de ses malheurs, même de mourir.

Mais les derniers tomes de l'*Irdisches Vergnügen*, le dernier surtout, offrent du poète une autre image, celle d'un *Aufklärer* dont la doctrine, loin d'être littérale et de stricte observance, s'est déjà rendue suspecte aux yeux des orthodoxes conformistes parce qu'elle est libérale et tolérante. Tolérance à l'égard des athées, des idolâtres, des ignorants, tolérance envers les autres religions, indulgence envers le mal (conçu seulement comme l'œuvre de l'homme qui fait un mauvais usage de la raison), voilà les enseignements que Brockes a retirés de sa fréquentation de Reimarus. Il n'est pas douteux que vers la fin de sa vie il partage l'hostilité de

1. Cette qualité de son œuvre explique que de nombreuses poésies de Brockes aient été mises en musique, parfois même par lui. Cf. VI, 650.

ce dernier à l'égard des religions positives ; nous disons bien hostilité et pas seulement indifférence. Elles ont, pense-t-il, trop magnifié Dieu aux dépens de l'homme. Or la religion dé l'humain, le respect de la personnalité humaine, prennent en ses derniers volumes une place de plus en plus grande qui relègue Dieu sur le plan philosophique et métaphysique. Non seulement Brockes se fait l'apôtre de la religion naturelle contre celles que leurs partisans disent révélées ; mais il pousse le déisme à ses dernières conséquences et manifeste un état d'esprit qui est, à cet égard, aussi radical que celui de Lessing, presque aussi radical que celui de Frédéric II (qu'il a lui-même glorifié en français).

Pourtant, quand parut le neuvième tome de l'*Irdisches Vergnügen* où Brockes prenait si nettement position relativement à ces problèmes philosophiques, la grande époque de son succès était déjà passée. Le public, lassé peut-être d'avoir trop entendu les mêmes thèmes dont rien ne variait la monotonie, accueillait avec de moins en moins de faveur les nouvelles productions du poète¹. On n'hésitait plus à lui faire remarquer qu'il « prêchait le chœur des grenouilles » et que l'essentiel de son œuvre n'était rien de plus qu'un « Kräuterbuch » ; on lui faisait ouvertement grief de n'avoir guère écrit qu'une botanique en vers². Aussi le changement d'attitude par lequel il se fit le précurseur des grands *Aufklärer*, d'un Lessing ou d'un Mendelssohn, passa presque inaperçu des contemporains. Beaucoup de critiques modernes eux-mêmes, Mr. Witkop par exemple³, n'ont vu en Brockes que le « Sinnenmensch », le chantre de la nature et n'ont pas soupçonné le philosophe qui annonçait le grand courant rationaliste du deuxième tiers du siècle.

En réaction contre le piétisme qu'il a traversé et auquel il doit peut-être l'approfondissement de son sentiment religieux et la plus grande partie de son inspiration lyrique, Brockes éprouve, après 1740, le besoin de rendre au jugement son autonomie et d'affranchir l'entendement du dogme religieux. Il n'hésite pas à pratiquer une méthode de pensée qui prétend se soumettre tout le domaine de la vie, y compris la religion, et aboutit à ce déisme mi-philosophique,

1. On constate un succès de librairie de moins en moins grand : le 1^{er} tome de l'*Ird. Verg.* eut huit éditions ; le 2^e six, le 5^e quatre, et la défaveur continua.

2. Voir les réponses du poète à ces objections, IV, 64 et 67.

3. Philipp Witkop. *Die neuere deutsche Lyrik*, Bd I, p. 109.

mi-scientifique dont Newton avait été l'instigateur indirect. Pénétré de la croyance en la bonté et l'innocence de la nature humaine, profondément respectueux de la dignité de l'homme sans distinction de rang¹, il unit en une forme typique d'*Aufklärung* la chaleur du sentiment, une foi épurée et pleine d'espérance, un amour désintéressé des hommes et une notion très évoluée de Dieu, Être suprême, qu'il situe à mi-chemin entre le Dieu du spiritualisme et le panthéisme. Tandis que les progrès de l'esprit scientifique incitent à concevoir et à appréhender les choses de la nature par leur côté le plus extérieur, le plus réaliste, le rationalisme continue avec Brockes de chercher dans l'univers les preuves téléologiques de l'existence de Dieu et de montrer partout la raison agissante du divin Créateur : son originalité propre est d'avoir en quelque sorte superposé cette quête philosophique à ses préoccupations descriptives.

Pourquoi dès lors, demandera-t-on, cette œuvre qui allie deux qualités si différentes est-elle si peu esthétique ? C'est que Brockes n'a pas su se garder de traiter, en poésie, de la science ou de la philosophie pures, c'est qu'il n'a pas su dominer l'accessoire, éliminer les éléments secondaires. L'œuvre d'art doit être à la fois un choix et une synthèse, et l'œuvre de Brockes est presque uniquement analytique et ne néglige aucun détail. Elle est surchargée d'une lourde masse de connaissances, d'une documentation et parfois d'une érudition pesantes qui inhibent l'essor du vers, paralysent l'inspiration et ravalent la poésie au rang de la prose descriptive, dont elle a la sécheresse didactique.

Elle a eu pourtant, dans l'histoire littéraire, un double mérite. Considérée dans ses rapports avec la littérature antérieure, elle rompt avec l'imitation des modèles étrangers, des Italiens surtout, mais aussi des Français, et grâce à l'influence de Pope et de Thomson, se rapproche de la littérature anglaise dont le prestige allait être si grand en Allemagne au cours du XVIII^e siècle. Et pour l'avenir elle ouvre par son lyrisme descriptif, par le culte et les peintures de la nature, les voies où s'engageront Haller et Hagedorn, Ewald von Kleist, puis Gessner, Wieland, Ramler, sans oublier le jeune Goethe. En outre Brockes fit école directement parmi les jeunes poètes de son temps et s'imposa à leur admiration

1. Cf. IX, 446.

en tant que poète religieux. S'il prélude de loin aux grands hymnes de Klopstock par la religiosité qu'il répand sur tous les domaines de la vie, il exerce une influence plus immédiate sur des disciples stimulés par son exemple : J. M. Wagner publie en 1731 la première partie de son *Himmliches Vergnügen auf Erden* ; J. A. Zell une *Nachfolge zum Irdischen Vergnügen in Gott* (Hambourg, 1735) ; Daniel Wilhelm Triller, dont les *Poetische Betrachtungen* parurent en six volumes à Leipzig (1725-1739), reconnaît en propres termes dans sa dédicace, que son œuvre ne se conçoit pas sans l'influence de Brockes. Tous ont rendu hommage à la haute tenue de ses livres, à la dignité des sujets traités, au ton grave qui contrastait avec la frivole poésie de cour, à l'utilité sociale d'une édification religieuse et morale dont un prédicateur aurait pu être jaloux. Ces qualités émeuvent moins le lecteur moderne désabusé, que rebute la longueur d'une œuvre excessive et monotone. Il reste pourtant sensible encore à la valeur humaine d'un ouvrage qui ne prodigue plus les louanges aux princes et, avec une réelle indépendance d'esprit, leur rappelle qu'ils ne doivent user que pour le bien de leurs sujets des pouvoirs que le ciel leur a conférés¹. Ainsi l'*Irdisches Vergnügen* porte déjà en germe l'esprit révolutionnaire qui animera la littérature du *Sturm und Drang*.

Comme Günther, auquel nous le comparions au début de ce chapitre, il a apporté à l'Allemagne un message bienfaisant. Günther avait secoué l'apathie de ses contemporains en leur criant : Votre cœur est mort ! Et il leur avait révélé les affres de la souffrance humaine. Brockes constate l'impassibilité de l'homme devant les plus beaux spectacles de la nature et lui lance en neuf volumes cet appel : Tes sens sont émoussés ; tire-les de leur somnolence ! Et quiconque désormais ouvrira sur le monde des yeux émerveillés, gardera à Brockes une pieuse reconnaissance et lui témoignera une fervente admiration — faible compensation de l'oubli du grand public, — comme en fait foi, un siècle après la mort du poète, ce distique de Mörike :

Führe mich, Alter, nur immer in deinen geschnörkelten Frühlings—
Garten ! noch duftet und taut frisch und gewürzig sein Flor².

1. II, 475.

Édition de Harry Maync, tome I, p. 108.

TROISIÈME PARTIE

ALBRECHT VON HALLER

(1708-1777)

Dans notre étude du XVIII^e siècle allemand, le nom de Haller vient tout naturellement prendre place entre ceux de Brockes et de Hagedorn comme pour servir de trait d'union entre deux inspirations différentes. L'écrivain — faut-il l'appeler poète ? — dont nous traitons dans le présent chapitre, a eu en effet le privilège d'allier, dans une œuvre pourtant brève, les thèmes de nature chers au cœur de Brockes et la poésie moralisatrice qui sera l'une des grandes préoccupations de Hagedorn.

Haller débute dans les lettres allemandes en s'appliquant soigneusement à acquérir la « manière » de ses devanciers. S'il ne dédaigne pas les artifices de Lohenstein et des Silésiens, il s'évertue surtout à appliquer les procédés descriptifs de Brockes, l'illustre poète de Hambourg alors dans tout le rayonnement de sa gloire grandissante ; c'est Brockes qu'il prend pour guide spirituel de ses premiers essais poétiques, afin de se pénétrer de ses « grandes beautés¹ ». Évoquant vers la fin de sa vie ses souvenirs de la quinzième année, Haller écrira cet aveu caractéristique : « Meine Begierde war unersättlich ; ich ahmte bald Brockes, bald Lohenstein, und bald andere niedersächsische Dichter nach, indem ich eines von ihren Gedichten zum Muster vor mich nahm und ein anderes ausarbeitete, das nichts von dem Muster nachschreiben und doch ihm ähnlich sein sollte² ». Il composa ainsi, avant d'avoir atteint l'âge de quinze ans, « une infinité de vers de toutes sortes », « Hirtenlieder, Tragödien, epische Gedichte und was es alles war³ », dont il fit justice un jour de l'année 1729 en livrant le tout aux flammes. Haller s'était rendu compte entre temps, que le style métaphorique et ampoulé de Lohenstein ne s'évadait point de l'artificial et que Brockes lui-même était, en sa prolixité, victime de l'extrême facilité avec laquelle les rimes coulaient de sa plume⁴.

1. Nous citons Haller d'après l'édition des *Gedichte* de Ludwig Hirzel (Frauenfeld, 1882). Cf. ici p. 397.

2. Lettre au baron de Gemmingen, mars 1772 (Hirzel, p. 398).

3. P. 398.

4. P. 397.

Averti de ce double danger, il dut vers cette époque se faire *in petto* le serment d'éviter les excès des poètes silésiens et de contrôler sa production plus sévèrement que Brockes : et la première conséquence sera que l'œuvre poétique de Haller, infiniment moins abondante que celle de ses devanciers, ne remplit même pas deux cent quarante pages !

La comparaison de Haller et de Hagedorn d'autre part, fait ressortir maintes affinités, de nombreuses ressemblances, certains traits communs dont Haller avait nettement conscience, et sur lesquels il s'est longuement expliqué dans une lettre au baron de Gemmingen. Nés la même année, ils ont eu tous les deux le malheur d'être orphelins, comme si, dès l'origine, un destin identique devait les rapprocher ; ils entrent en même temps dans une époque où le sens de la vraie poésie s'est obnubilé. Tous deux écrivent très jeunes des vers et manifestent des dons enviables. Ils visitent l'un et l'autre l'Angleterre à peu d'années d'intervalle et tirent de leur voyage un même enseignement, une même conclusion : à savoir la nécessité pour la langue allemande de prouver au monde qu'elle est capable d'accueillir et de traiter en poésie de graves pensées. Tous deux se tiennent, sur le continent, à l'écart des « *bürgerliche Kriege zwischen den deutschen Dichtern*¹ » et, quoique hostiles à la « *wässerichte Dichtkunst* » et amis de Bodmer, ne veulent point se mêler aux querelles littéraires de leur temps. Tous deux enfin, indéfectiblement fidèles à la rime, témoignent d'un goût marqué pour la poésie à tendances moralisantes, pour ce que Haller désigne à plusieurs reprises du nom de « *schwere Dichtkunst* ».

Pourtant nous ne mettrons pas ici Haller sur le même plan que Brockes ou Hagedorn : nous ne lui accorderons pas dans notre étude le même développement qu'à l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen in Gott* ou au poète des *Lehrgedichte* : pour le dire en bref, il fut, à notre sens, moins « poète » que celui dont il a été le disciple ou que cet autre dont il fut si exactement le contemporain. Nous voulons dire par là que les occupations professionnelles de Haller, que ses études scientifiques le détournèrent peu à peu de l'inspiration poétique et rognèrent en quelque sorte les ailes à son imagination. Certes, on ne peut lui faire grief d'avoir souvent remis sur le métier son ouvrage, d'avoir beaucoup raturé et corrigé, d'avoir écrit

1. P. 399.

lentement ; mais celui-là est-il vraiment poète qui ne peut faire plus de dix vers en un jour ? Mérite-t-on enfin ce titre glorieux quand on cesse à moins de trente ans de s'intéresser au commerce des muses ? Tel fut le cas cependant de Haller, sous la plume duquel nous trouvons cet aveu : « Die Verse wurden mir schwer, ich unternahm nicht leicht, in einem Tage über zehn Zeilen aufzusetzen ; auch diese veränderte ich, ohne ein Ende an meinen eigenen Kritiken zu finden. Auch hörte ich sehr frühe auf, einiges Vergnügen an der Poesie zu fühlen. Bis ins Jahr 1736 nahm ich nur dann und wann vor, einen Begriff auszuarbeiten, nach dieser Zeit aber griff ich niemals zur Feder... Nach 1748 finde ich kaum vier neue Seiten in meinen Gedichten¹. »

1. P. 403.

I

LES ANNÉES DE FORMATION

Victor Albrecht, né le 16 octobre 1708, à Berne, était le dernier des cinq enfants de Nicolaus Emanuel Haller, juriste distingué qui, après avoir décliné l'offre d'une chaire de droit à Utrecht en 1705, remplissait les fonctions de « Landschreiber » du comté de Bade (Suisse)¹. Le bambin, à l'intelligence vive et à la mémoire prodigieuse, ne tarda pas à se signaler par sa précocité. De son précepteur particulier, un Vaudois, ancien pasteur, nommé Abraham Baillodsz, dont l'élève garda un assez mauvais souvenir, il reçut une double culture, française et allemande, par surcroît religieuse. Mais plus que les leçons de son maître, firent impression sur lui l'isolement de la ferme où il grandissait non loin de l'Aar, la proximité de la forêt, la paix de cette nature dont il se souvient avec nostalgie dans une de ses premières poésies écrites à l'étranger, *Sehnsucht nach dem Vaterlande*². Ces conditions de vie devaient bientôt contribuer à replier l'enfant sur lui-même, car il est délicat et maladif, il n'a nul goût pour les jeux de son âge. Sa seule passion est la lecture, où il puise des idées et des faits, plutôt ceux-ci que celles-là. Déjà on pressent chez lui une solide formation intellectuelle empruntée à l'antiquité : à dix ans il sait le latin et le grec, pratique intelligemment l'hébreu et s'intéresse au chaldéen ; un démon intérieur s'agite en lui qui le pousse irrésistiblement à écrire, à produire, et ce besoin incoercible, servi par une rare faculté de travail, ne laisse pas d'inquiéter son entourage.

Dès l'âge de douze ans, le jeune Haller a composé de nombreux poèmes et s'est exercé à l'art des développements littéraires en

1. Hirzel. Introd., p. IV-v.

2. P. 7.

prenant pour modèles des sujets déjà traités par d'autres poètes qu'il s'efforce d'égaliser ou de surpasser. Imitation pure, dira-t-on. Sans doute ; mais pourtant la vie lui inspire déjà des sentiments plus personnels : pendant sa variole il est distrait de son inaction par une petite amie qui lui tient conversation et lui fait des lectures : il n'a que douze ans, et voici déjà une étincelle d'amour qui jaillit en lui et lui dicte une petite pièce de vers français, intitulée *Résolution d'aimer*¹. Peu de temps après, la mort de son père (3 mai 1721) le rend orphelin à douze ans et demi. Il entre alors au Lycée de Berne dont il sera l'élève du printemps 1721 à la fin de 1722 et étonne ses maîtres par sa culture prodigieusement étendue. Ses auteurs favoris sont alors Horace, Ovide, Virgile. « Homère, dirait-il plus tard, était mon roman préféré à l'âge de douze ans² ». Sa vie durant il tiendra Virgile pour un poète sublime et jamais égalé³. Et voilà probablement l'influence qui fut sur lui déterminante ; la fréquentation de l'antiquité éveille à la fois en lui le goût de la simple grandeur, des idées générales et des développements moraux, lui enseigne à généraliser, à chercher le trait typique, à dégager l'idée centrale génératrice de thèmes qui viendront étayer celle-ci à son tour.

Ses lectures allemandes ne contrarient pas cet entraînement, bien au contraire. Avant d'entreprendre ses études de médecine, Haller s'est familiarisé avec toute la littérature du xvii^e siècle depuis Opitz jusqu'à Lohenstein, sans subir d'ailleurs l'action d'auteurs plus jeunes comme Canitz ou Besser ; seul parmi ces derniers, Brockes lui sera un modèle. Mais sans doute peut-on légitimement parler d'une influence directe d'Opitz sur Haller ; à tout le moins le rapprochement entre les deux poètes semble-t-il naturel : on trouve chez le premier certain éloge de la vie des champs qui apparaît comme une première rédaction de *die Alpen* ; là aussi la description n'est qu'accessoire et est seulement destinée à mettre en valeur une théorie ; et comme Opitz, Haller jugera l'alexandrin le mieux approprié à la forme de ces considérations morales.

De Lohenstein, Haller s'est lui-même accusé d'avoir trop conservé. Mais en fait, la part d'imitation de son devancier se réduit

1. P. 215.

2. P. 397.

3. P. 398.

chez lui à peu de chose¹. Assez rares sont, dans l'œuvre définitive, les passages où Haller reste fidèle à la phraséologie de Lohenstein, laquelle consiste à peindre la beauté de la nature par la comparaison avec des bijoux, des étoffes précieuses, de somptueux brocarts ou des objets de luxe : satin ou velours des fleurs, perles de rosée, parfum d'ambre, etc. Sans doute encore pourrait-on citer, à deux ou trois reprises, certain mouvement d'éloquence pathétique assez voisin de la manière silésienne. Or, même en admettant là une influence directe et précise, on n'obtient pas plus de cinq ou six exemples à propos desquels on puisse véritablement parler d'imitation. En revanche, même dans les poésies de jeunesse de Haller, on note une grande indépendance à l'égard des procédés de Lohenstein : à la différence de ce dernier, Haller n'emploie pas continuellement la métaphore pour exprimer les choses les plus simples ; il se sépare également de lui par une tendance à la confession personnelle qui certes ne s'égale pas à la franchise, à la sincérité de Günther, mais qui pourtant est le fait d'un poète qui n'hésite pas à se mettre en scène.

Peut-être les nombreux poèmes qu'il détruisit aux environs de sa vingtième année nous eussent-ils laissé de Haller une autre image et révélé une plus grande dépendance envers la littérature du xvii^e siècle. Car sa méthode de travail, son imitation consciente d'illustres prédécesseurs, devaient fatalement l'incliner à reproduire maints thèmes de ses devanciers, l'inciter même à leur emprunter la forme de leurs développements (le fait est typique dans l'imitation de Brockes, chez qui la description et la méditation se font rigoureusement équilibre). Mais on sait que de cette œuvre de jeunesse il ne subsiste plus rien, puisque Haller, après l'avoir sauvée de l'incendie à Bienne, la livra lui-même aux flammes en 1729. Du moins avait-il acquis dans ces exercices scolaires un grand entraînement, une véritable facilité à s'exprimer tant en allemand qu'en français qui bientôt n'allait plus être à la hauteur de ses exigences et de ses scrupules de poète, lesquels allaient de pair avec sa culture scientifique sans cesse croissante.

En 1722 le jeune homme avait quitté Berne pour se former à la pratique médicale, préalablement à toute étude, sous la direction du médecin Neuhaus à Bienne. Cet homme était cartésien, et

1. Cf. Ad. Frey. *A. v. Haller und seine Bedeutung für die deuts. Literatur.*

d'emblée Haller adopte une attitude d'hostilité envers le cartésianisme qui lui semble une doctrine arbitraire. Ne partageant pas les idées philosophiques de son maître, souvent retenu à la chambre par sa santé chancelante, il compose à cette époque une masse de poèmes en diverses langues, dont un poème épique de quatre mille vers sur les origines de la Confédération helvétique, des tragédies, des traductions d'Ovide, d'Horace, de Virgile, des imitations de Lohenstein, de Brockes, de Pietsch, bref il noircit là tout ce papier dont il fera plus tard un grand feu. Et las de ce séjour à Bienne désireux d'apprendre sérieusement la médecine, il se rend à la fin de l'année 1723 à l'Université de Tübingen¹.

Il y résidera pendant seize mois et commence à s'adonner aux chères études qu'il poursuivra toute sa vie. En compagnie de Duvernoy, son professeur d'anatomie, il fait fréquemment des excursions botaniques; aux cours du maître il s'initie à l'étude du corps humain et à la dissection (rarement pratiquée *in concreto*). Mais aussi il se laisse entraîner dans le tourbillon de la vie d'étudiant et encourt même les punitions du Sénat universitaire. Plutôt que de rester plus longtemps parmi des camarades désœuvrés, mal stimulés par des professeurs peu zélés, il préfère gagner la Hollande, dont la renommée était grande. De toutes manières il eût dû se séparer de son maître favori, Duvernoy, qui était appelé à Saint-Petersbourg; Haller se met donc en route pour Leyde.

Parti de Tübingen pour Stuttgart le 26 avril 1725, Haller gagne Heilbronn, Heidelberg, Darmstadt, Francfort-sur-le-Mein, où il s'embarque pour Mayence; le 5 mai il est à Cologne; de là il atteint en voiture Nimègue, Utrecht, Amsterdam et Leyde. Il séjournera au total plus de deux ans en Hollande et ne tarira pas d'éloges sur le milieu accueillant et si propice au travail, sur l'organisation matérielle de l'université, le jardin botanique et l'amphithéâtre d'anatomie. Animé d'un zèle admirable, il se propose dès l'abord d'utiliser au mieux les ressources innombrables qui lui sont

1. A partir de ce moment, Haller tient le journal de ses voyages qu'il rédigera d'après ses carnets en 1732 et qui deviendront les *Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England* (1723-1727). L'ouvrage est intéressant par une multitude de détails et d'observations notés sur le vif; Haller y étudie les mœurs et les habitudes des pays qu'il a traversés, la vie des petites cours princières et des universités, l'organisation administrative des villes, la hiérarchie sociale, etc. Il s'intéresse particulièrement aux femmes et note qu'à Schaffhouse elles ne sont pas vertueuses, qu'à Leyde au contraire nulle dissipation n'est possible pour l'étudiant.

offertes et il suit avec le plus bel empressement les cours de maîtres réputés en médecine, en physique et en botanique. Il ne témoigne à cette époque d'aucune occupation ni même curiosité littéraires ; il se donne tout entier à ses études scientifiques et subit particulièrement l'influence, non seulement d'ordre technique, mais aussi philosophique et religieuse de Boerhave, qui réfutait, à la lumière de la physiologie, la doctrine de Spinoza¹. Haller passe ainsi tout l'hiver 1725-1726 dans l'allégresse du travail ; durant l'été il entreprend aux vacances un grand voyage en Allemagne qui le mène à Clèves, Wesel, Münster, Osnabrück. Le 21 juillet 1726 il est à Hanovre, poursuit sa route par Braunschweig, Wolfenbüttel, Halberstadt, Halle, où il fait visite à Thomasius, « un vieillard de soixante-douze ans im Unterkleide² ». Il revient par l'Allemagne du Nord, s'arrête à Hambourg, Brême, Oldenbourg, Groningue et rentre à la fin du mois d'août à Leyde. Après un dernier semestre de travail assidu où il se lie avec son compatriote Joh. Gessner qui vient d'arriver à Leyde, Haller passe en mai 1727 son doctorat en médecine sur un sujet cher à son maître Duvernoy, et il part pour Londres en juillet 1727.

Il se sent d'abord dépaysé dans la capitale anglaise en raison de son ignorance de la langue. Son intérêt irait plus volontiers aux chefs-d'œuvre de la littérature qu'aux monuments ou aux musées de la ville, mais il manque de points de repère et en ce premier contact ne sait pas classer ses impressions ; il préfère le satirique Rochester, le sceptique Swift à Milton et à Pope. Au reste, c'est en homme de science qu'il est venu en Angleterre ; en cette qualité il prend contact avec les grands médecins et anatomistes anglais de l'époque, il note dans ses Mémoires la curiosité intellectuelle du public, son culte de la science tenue par tous en grand honneur, les progrès considérables réalisés dans les diverses branches du savoir humain par des Anglais comme Newton ou Clarke.

Pourtant dès le mois d'août, Haller venait poursuivre ses études de médecine à Paris où il arrive le 1^{er} septembre 1727 ; il y continue en particulier ses travaux de dissection et ses préparations anatomiques, non sans difficultés d'ailleurs : car devant la quasi impossibilité de se procurer des cadavres pour ses fins scientifiques, il

1. Introduction de Hirzel, p. xxxiv.

2. Introduction de Hirzel, p. xxxvii.

faisait secrètement déterrer des morts dans les cimetières et faillit de ce chef être envoyé aux galères pour violation de sépultures. Il dut, pour cette raison, quitter Paris en février 1728, après y avoir fait la connaissance d'Antoine de Jussieu ; et par Châlons, Nancy, Strasbourg et Bâle, il rentre en Suisse.

Toujours possédé d'une inlassable passion de s'instruire, Haller recommence à suivre des cours d'Université. Sa curiosité se tourne maintenant vers les sciences plus abstraites, vers la haute mathématique, que Bernoulli enseignait à Bâle, le calcul différentiel et intégral, l'analyse supérieure. Son enthousiasme est sans bornes et bientôt Haller mettra dans son estime Newton et Bernoulli bien au-dessus de Leibnitz. Il se lie en outre d'amitié avec Stähelin, professeur de physique à l'Université, en compagnie duquel il herborise ; avec Drollinger d'autre part qui, formé à l'école des Silésiens, fit, le premier, le geste purificateur que Haller n'allait pas tarder à renouveler pour son compte. Un même goût pour la poésie unissait les trois hommes ; et c'est grâce à ses amis que Haller commença de mieux apprécier la littérature anglaise ; lui-même se met alors à apprendre l'anglais et il dira plus tard que c'est à Bâle qu'il a appris à connaître les poètes anglais et à goûter « die Liebe zum Denken und den Vorzug der *schweren* Dichtkunst¹ ».

Le fait est d'importance dans la formation poétique de Haller. Sous l'influence de ses deux amis de Bâle il se détache de l'imitation de Lohenstein, dont il avait fait jusqu'alors son principal modèle ; il déclare désormais renoncer à « das geblähte und aufgedunsene Wesen Lohensteins, der auf Metaphoren wie auf leichten Blasen schwimmt² ». Les poètes philosophes anglais, auxquels il est maintenant converti et qu'il admire, lui font mieux sentir la creuse phraséologie des Silésiens et éveillent en Haller le désir de prouver par son exemple personnel, qu'il est possible d'exprimer en allemand de profondes idées en peu de mots et de rivaliser avec les Anglais pour la richesse de la pensée et la concision de la forme³. Dès lors ses modèles, quand il fera œuvre poétique, seront encore Swift, Rochester ou Addison, mais aussi et surtout Shaftesbury et Pope, dont Stähelin lui a souvent parlé, peut-être

1. Introduction de Hirzel, p. LIII et LIX, et la préface de la 4^e édition des *Poésies de Haller* (Hirzel, p. 248).

2. Introduction de Hirzel, p. LV.

3. P. 398.

également Hobbes et Mandeville ¹, chez qui les problèmes moraux et philosophiques priment toute autre considération. C'est sous l'influence des écrivains anglais — mais aussi parce que la solide culture scientifique qu'il a reçue lui a appris à tendre vers la généralisation, à dépasser les faits d'observation minutieuse pour en dégager une doctrine — que Haller compose successivement quatre grands poèmes philosophiques : *Ueber die Ehre* (1728) ; *die Alpen* ; *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben* ; *die Tugend* (1729). Voilà l'essence de la « schwere Dichtung » dont Haller voulait enrichir la langue et la littérature allemandes ; autour de ces poèmes fondamentaux vinrent se grouper ultérieurement les rares essais poétiques qui constituèrent le *Versuch schweizerischer Gedichte* (1732).

A partir de cette date Haller n'est plus, aux yeux de l'historien de la poésie allemande, que :

Un poète mort jeune à qui l'homme survit.

Si l'on fait abstraction d'un grand poème *Ueber den Ursprung des Uebels*, paru en 1734 et des « Tendenzromane » qu'il publia vers la fin de sa vie, on peut dire avec Haller lui-même que sa carrière poétique prend fin quelque quarante ans avant qu'il ne meure. Aussi ne nous attarderons-nous pas à la période de sa maturité et nous bornerons-nous à indiquer les grandes étapes de sa vie. Lorsqu'il quitte Bâle en mai 1729, il s'installe à Berne, sa ville natale et y exerce la médecine jusqu'en 1736. Puis il accepte une chaire à l'Université, récemment fondée, de Göttingen et y professe avec autorité la médecine, l'anatomie, la chirurgie et la botanique de 1736 à 1753. Dès 1745 la ville de Berne, flattée de la grande réputation dont jouissait partout son illustre fils, l'avait nommé membre du Grand Conseil ; et lorsqu'il y revint, elle lui accorda les plus grands honneurs et lui confia ses plus hautes charges, dont Haller se démit en 1773. Il mourut à Berne le 12 décembre 1777.

1. Introduction de Hirzel, p. LVII.

II

LE POÈTE DESCRIPTIF

Pour la clarté de l'exposé nous distinguerons dans l'œuvre de Haller : 1° une poésie descriptive, où déjà les éléments concrets n'ont plus qu'un rôle subordonné, et où la peinture objective s'accommode d'une tendance philosophique de plus en plus prépondérante; 2° une poésie philosophique proprement dite, de contenu purement moral ou uniquement métaphysique; 3° quelques poésies de circonstance ou des pièces satiriques, où perce parfois un accent personnel, mais qui n'occupent qu'une place secondaire dans l'ensemble du recueil de Haller.

Empressons-nous d'ailleurs de faire remarquer que ces diverses productions que nous isolons arbitrairement pour la commodité de l'étude, sont sensiblement contemporaines et que les deux premiers groupes en particulier s'interpénètrent étroitement. Et ne perdons pas de vue que, si l'œuvre poétique de Haller se situe, en sa plus grande partie, entre 1728 et 1736 approximativement, les poèmes les plus caractéristiques prennent place aux environs de 1730, c'est-à-dire entre sa vingtième et sa vingt-cinquième année. C'est là une courte période de divertissement littéraire dans une longue vie toute vouée à la science : à l'instigation de ses amis de Bâle et par besoin personnel d'élargir son horizon intellectuel, le médecin fait ce détour par les sentiers fleuris de la poésie; récemment initié à la littérature anglaise, il constate avec satisfaction que la tendance générale des écrivains et penseurs d'outre-Manche agréée à son esprit grave, méditatif, moralisant. Tous, même les plus superficiels, ne se flattent-ils pas d'être des philosophes? Or Haller, lui aussi, se sent naturellement philosophe. L'exemple de ses contemporains l'encourage certainement à tenter de réaliser en langue allemande ce qui a déjà connu une si brillante réussite en anglais.

La pièce la plus célèbre du groupe des poésies descriptives, celle aussi qui en exprime le mieux la tendance, est le poème sur les Alpes qui consacra la réputation de Haller et lui valut ce titre, décerné par Schönaich, de « Flysterer der Alpen¹ ». Pourtant l'éloge des Alpes n'était pas le premier poème de Haller en ce genre; de la période précédente il avait conservé au moins une pièce dans le style descriptif de ses devanciers, *Morgen-Gedanken* (1725)². Il est certain que ce poème n'était pas le seul de son espèce et nous savons de reste avec quelle application le jeune Haller a souvent refait du Brockes; mais il semble bien que cette pièce du 25 mars 1725 soit le seul exemplaire qui en subsiste.

En fait, ces quarante-huit vers ressemblent fort à du Brockes par la division si nette en description et méditation, qui forment si fréquemment les étapes de la pensée de Brockes. De la première partie, purement descriptive il y a peu à dire; le thème, ordinaire, est développé sans originalité par un très jeune homme qui emprunte le vocabulaire de ses prédécesseurs et, au lieu de rechercher le trait précis, se contente des clichés généraux. Des traces de Lohenstein émaillent encore certains vers dont les couleurs sont inévitablement rehaussées de comparaisons avec des pierreries ou des étoffes, comme si elles n'étaient pas assez évocatrices par elles-mêmes :

Die falben Wolken glühn von blitzendem Rubine,
Und brennend Gold bedeckt das Feld³.

Der Lilgen Ambra-Dampf belebt zu unsrer Wonne
Der zarten Blätter Atlas-grau⁴.

Avec la sixième strophe commence la deuxième partie, la méditation, l'élévation habituelle chez Brockes, de l'âme vers Dieu; ce développement s'épanouit en un finalisme religieux où le poète démontre que Dieu a, en sa prévoyance, disposé la nature pour les êtres vivants et adapté ceux-ci à la nature : aussi convient-il de se prosterner devant lui. Le thème, on le voit, manque d'originalité; il ne vaut pas davantage par le mérite de la forme qui

1. Cité par Strack. *Gœthes Leipziger Liederbuch*,, p. 61.

2. Hirzel, p. 3-5.

3. P. 4, v. 11-12.

4. P. 4, v. 15-16.

est d'une plate monotonie pour célébrer la louange de Dieu :

- v. 22 Du bist die Seele der Natur.
 v. 25 Du steckst die Fackel an, die in dem Mond uns leuchtet,
 Du gibst den Winden Flügel zu ;
 Du leihst der Nacht den Tau, womit sie uns befeuchtet,
 Du teilst der Sterne Lauf und Ruh.
 v. 29 Du hast der Berge Stoff aus Ton und Staub gedrehet...
 v. 31 Du hast das Firmament an seinen Ort erhöhtet...
 v. 35 Du hast den Elephant aus Erden aufgetürmet...

Le motif gauchement développé n'est à retenir que parce qu'il montre bien en quel rapport de dépendance reste à ce moment Haller à l'égard du grand poète du temps, Brockes.

Le poème *die Alpen* (1729), qui porte la marque d'une plus grande maturité, se rattache cependant encore au même genre de lyrisme descriptif ; l'élément concret n'y joue le rôle que de support d'une théorie générale. La grande différence réside dans ce fait que la théorie générale n'est plus ici cette pensée, monotone en sa diversité, de la perfection et de la grandeur de Dieu : le thème fondamental est maintenant la glorification de l'état de nature. Et cela est une nouveauté sans pareille dans la poésie allemande à une époque où le grand chantre de ce thème littéraire, Rousseau, n'est encore qu'un jeune inconnu de seize ou dix-sept ans. Qui donc jusqu'alors a fait entendre de semblables accents et prêché le retour à la nature ? La faible voix de Fénelon peut-être, dans son exhortation à la simplicité de *Télémaque*. Mais en Allemagne, la nature n'a pas encore eu son prophète, non plus qu'en Angleterre, où domine au contraire une littérature bourgeoise.

Haller a donc eu le très grand mérite d'attirer l'attention de ses contemporains sur un des plus nobles et poétiques aspects de la nature par son poème des *Alpes*. Est-ce en diminuer la valeur que de rappeler les sources de sa propre pensée ? Hirzel a dès longtemps signalé l'une d'elles qui n'est autre que les *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les Voyages* (1725) de Bèat de Muralt (1665-1741). Et Muralt lui-même n'est pas une apparition isolée, car il est dominé par tout le mouvement piétiste pour lequel il fut banni de Berne. En son ouvrage, il avait déclaré la guerre au luxe et à la corruption incarnés à ses yeux par les Français et la vie libertine de Paris ; il avait fouaillé les grandes villes et leurs distrac-

tions corruptrices et fait retentir aux oreilles de ses contemporains un cri d'alarme : les Suisses, disait Muralt, ont pour leur malheur imité les mœurs et les manières des Français ; il leur faut désormais se libérer de cette influence néfaste, et, s'ils ne peuvent se passer d'un modèle étranger, suivre à tout le moins l'exemple des Anglais restés plus proches de la nature, à l'abri de la décadence et de la perversité. « Les gens sensés, disait encore Muralt, qui ont vu les mœurs étrangères, le luxe et la vie licencieuse de la jeunesse s'introduire parmi nous, ont prévu dès lors la ruine de la nation et l'ont prédite ¹. » C'étaient là des idées familières à Haller lui-même qui avait certainement lu le livre de Muralt, car il parle de l'auteur dans ses lettres et ses *Tagebücher* et en des termes qui établissent nettement que Haller avait réfléchi aux problèmes débattus dans les *Lettres sur les Anglais et les Français*.

L'occasion de reprendre à son compte le programme de Muralt et de prêcher à son tour l'évangile de la sainte nature, fut fournie à Haller par un voyage à pied qu'il entreprit, sac au dos, à travers l'Oberland bernois en compagnie de Johann Gessner. Les deux amis quittèrent Bâle au mois de juillet 1728 pour une grande randonnée en montagne, à laquelle les études botaniques servaient de prétexte et dont le résultat littéraire fut le poème sur les Alpes. Les touristes traversèrent le Jura, passèrent à Bienne (Biel), essayèrent de rendre visite à Muralt qui demeurait au Colombier non loin du lac de Neuchâtel, descendirent jusqu'à Lausanne et Genève, puis par le Valais gagnèrent les Alpes bernoises, longèrent le lac des Quatre-Cantons, atteignirent enfin Lucerne et Zurich. Haller devait encore passer par Berne avant de regagner Bâle où il arriva en automne, après un voyage de 216 lieues suisses. Le prétexte de ce voyage était, disions-nous, une excursion scientifique dont le but fut atteint : les voyageurs s'intéressèrent aux sources salines du Bévieux et visitèrent à Zurich les admirables collections du paléontologiste J.-J. Scheuchzer, auteur d'un livre célèbre, *Homo diluvii testis* (1726). Mais le résultat essentiel en fut une prise de contact direct avec la nature alpestre, où Haller recueillit les éléments pittoresque de son futur poème, dont le décor est concentré dans les Alpes berlinoises.

Dans quel état d'esprit Haller se mettait-il en route ? Nous le

1. Cf. Introduction de Hirzel, p. LXI-LXIII.

devinons à son intention de visiter Muralt en son ermitage et nous pouvons à bon droit le supposer dès l'abord convaincu de la supériorité de la vie de nature sur la vie civilisée. En outre sa relation de voyage ne contient nulle description des villes traversées, ce dont il s'excuse en disant : « Vous savez que nous voyageons pour voir la nature, et non pas pour voir les hommes ni leurs ouvrages¹. » Il semble avoir dépouillé le vieil homme, s'être refait une âme vierge qui s'ouvre naïvement aux impressions de nature. Au bord du lac de Genève auquel la haute montagne prête un cadre grandiose, il s'écrie : « Nous traversâmes une partie de ce pays auquel Tavernier a comparé les restes du Paradis terrestre qu'il avait vu en Asie... Ce mélange d'affreux et d'agréable, de cultivé et de sauvage a un charme qu'ignorent ceux qui sont indifférents *pour* la nature². » Profondément ému par le caractère âpre d'un vallon solitaire, il notait encore : « Aussi les mœurs des habitants se ressentissent-ils » (*sic*) « de la particularité de leur pays natal. Un vieillard m'a assuré d'avoir vu l'aïeul, le grand-père, le père et les fils dans une même cabane, et ce peuple antique ignorer jusqu'aux couteaux et aux cuillères. Heureux peuple, que l'ignorance préservait de tant de maux qui suivent la politesse des villes³. »

Ainsi l'expérience directe du poète venait renforcer le système *a priori* qu'il avait emprunté à Muralt. Il découvrait de la manière la plus authentique la pureté primordiale des hommes qui, au milieu des Alpes, vivent ou ont vécu à l'état de nature. Opposer selon le plan de Muralt cette simplicité de mœurs à la corruption des citadins, telle est la pensée que va illustrer et mettre en œuvre le poème, que Haller composa à ses heures de loisir — et parfois à table⁴ — au début de l'année 1729, tandis qu'il ordonnait les observations botaniques du voyage et commençait son grand travail sur la flore helvétique. Ici encore, exactement comme chez Brockes, la description ne se suffit pas à elle-même; elle n'est pas la fin immédiate en vue de laquelle le poème est écrit, elle n'est que le support d'une idée générale, d'une thèse que l'auteur soutient et défend. Et comme l'enjeu est de moindre importance que chez Brockes, comme il ne s'agit plus ici de la glorification de Dieu, mais bien de

1. Introduction de Hirzel, p. Lxi et Lxx.

2. P. Lxiv-Lxv.

3. P. Lxiv.

4. P. Lxviii.

choses humaines, il n'est plus indispensable que le développement théorique soit placé en conclusion. Haller abandonne donc le plan traditionnel de Brockes, renonce à la division de l'exposé en deux parties nettes, entremêle le développement didactique et son illustration concrète en faisant précéder cette dernière de l'affirmation abstraite.

Cette constatation saute aux yeux dès que l'on analyse le poème : sans préambule, il affirme que la richesse et le luxe sont un obstacle au bonheur. Ainsi, au seuil même de la pièce, un principe initial est posé avec une intransigeance de jeune philosophe nourri des écrivains latins qui ne connaît ni nuances ni ménagements. Il ne procède point à une consultation ou à une comparaison préalables ; il affirme dès l'abord une vérité en une première strophe de structure caractéristique : après avoir, en neuf vers, accumulé un peu naïvement les signes d'un luxe imaginaire auquel il s'efforce de donner une couleur asiatique, Haller écrit cette chute de strophe :

Ihr werdet arm im Glück, im Reichtum elend bleiben ! (v. 10).

Pourquoi ? Le poète se garde bien de l'expliquer et le lecteur a le sentiment qu'il serait impuissant à le prouver. Aussi Haller préfère-t-il renforcer son affirmation de la maxime suivante :

Der Dinge Werth ist das, was wir davon empfinden (v. 13),

et, selon l'exemple développé dans la fable du savetier et du financier, mettre en balance l'or, les soucis, le superflu des riches et l'insouciance et heureuse pauvreté du peuple. Usant de la méthode *a priori*, Haller raisonne non en observateur, mais en littérateur et en théoricien, sans infléchir sa pensée à laquelle il conserve dans la suite du raisonnement la même raideur : en face des êtres pitoyables plongés dans l'opulence et rongés d'inquiétude il va dresser le tableau des gens qui vivent heureux dans une parfaite quiétude parce qu'ils savent se contenter des dons modestes que la nature met à leur disposition. Eux seuls ont su prolonger jusqu'à l'époque moderne corrompue par la civilisation les sobres et sages bienfaits de l'âge d'or, entendu non comme un temps d'abondance facile et de mœurs idylliques ni comme un pays de cocagne hébergeant en paix la brebis et le loup, mais conçu comme l'image directe d'un âge béni où l'homme savait se passer du superflu,

où il s'estimait riche quand il pouvait suffire à ses besoins, tandis que l'or ne lui causait pas encore de soucis.

Ce bonheur simple, plus soucieux de sa qualité que de son extension, est encore l'apanage, en une contrée au rude climat, de ceux qui sont restés les disciples de la nature :

Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten ! (v. 31.)

Pourquoi et comment cet âge d'or s'est-il maintenu ? Est-il dû à la valeur native exceptionnelle des Suisses ? Non. En d'autres circonstances les Suisses se fussent peut-être laissé corrompre comme les autres peuples. Mais la Nature maternelle les a favorisés et préservés. Non seulement elle les a défendus contre la corruption, mais elle a amélioré encore leurs qualités foncières. La rigueur du climat, l'ingratitude du sol les ont forcés à plus de vertu :

... eurer Sitten Werth hat alles das verbessert,
Der Elemente Neid hat euer Glück vergrößert (v. 40).

Non seulement la Nature a pris soin d'écarter des Suisses la source des maux, « der Laster Quell » (v. 42), mais elle a fait en sorte qu'ils ne pussent communiquer avec les autres hommes ; elle a élevé autour d'eux des barrières presque infranchissables, afin qu'ils ne subissent point la contagion de l'extérieur,

Weil sich die Menschen selbst die grösten Plagen sind (v. 54).

Il semble qu'ici Haller devrait commencer — puisque aussi bien il a formé le projet d'un poème descriptif — une peinture de cette vie repliée sur elle-même, de cette existence étroite, gênée, pénible des Suisses, afin de faire mieux ressortir ensuite combien elle est vertueuse ; ce développement est nécessaire et Haller l'amorce en quelques vers :

Dein Trank ist reine Flut und Milch die reichsten Speisen,
Doch Lust und Hunger legt auch Eicheln Würze zu (v. 56).

Mais ce thème ne sera traité dans toute son ampleur qu'un peu plus loin. Haller veut commencer par démontrer la vertu ; donc il ne placera pas d'abord la peinture de la vie matérielle, il la fera précéder d'un tableau de la vie morale.

Quelles sont les éminentes qualités de ce peuple pauvre et retiré

en ses montagnes? Il serait aisé d'en allonger l'énumération. Mais Haller s'est imposé une forme rigide, la strophe de dix vers alexandrins à rimes croisées (sauf les deux derniers vers qui ont des rimes plates); et chaque strophe doit former un ensemble cohérent, un petit tableau particulier¹. Il fait donc effort pour resserrer son énumération en dix vers; s'il le pouvait même, il la supprimerait pour en venir tout de suite au mot, au seul mot qui lui importe : « Vernunft ». Mais la forme de la strophe exige un développement : il citera donc, au nombre des qualités de ses compatriotes, l'esprit de liberté, la concorde, la sérénité. Mais ce à quoi il veut en venir sans tarder, c'est au principe même des vertus, la raison :

Hier herrschet die Vernunft, von der Natur geleitet,
Die, was ihr nötig, sucht und mehrers hält für Last.
Was Epictet getan und Seneca geschrieben,
Sieht man hier ungelehrt und ungezwungen üben (v. 70).

On voit ici combien ce bourgeois bernois est proche d'un prince brandebourgeois, d'un roi « éclairé » comme Frédéric II. Il est convaincu que, dans les sociétés primitives, tout se détermine par le simple jeu de la raison, que les hommes y sont à la fois vertueux et libres, qu'ils n'ont pas souci de s'asservir les autres pas plus que personne ne cherche à les asservir. De même Frédéric II expliquera bientôt que, si les sociétés primitives ont choisi des chefs, c'est uniquement pour se donner en eux un représentant de l'intérêt commun et avoir un arbitre dans les différends possibles. Mais les hommes n'ont pas pour autant aliéné leur liberté. Ainsi en est-il de la société idéale de Haller. Personne, dit-il, ne cherche à « subjuguer la vertu et ennoblir le vice » (v. 72). En cette communauté alpestre indifférenciée, chaque membre a sa part de plaisir, de repos, de travail, chacun surtout, sans envier le voisin, a sa part de bonheur :

Man isst, man schläft, man liebt und danket dem Geschieke (v. 80).

Mais — et Haller répond maintenant à une objection éventuelle — on opposera peut-être à une pareille simplicité de mœurs les nom-

1. Dans les quelques lignes de prose mises en préface à son poème des *Alpes* (Hirzel, p. 20), Haller ne cache pas combien il eut de mal à mener son œuvre à bien en la forme choisie : « Die zehnzeilichten Strophen, die ich brauchte, zwangen mich, so viele besondere Gemälde zu machen, als ihrer selber waren, und allemal einen ganzen Vorwurf mit zehen Linien zu schliessen. »

breux progrès réalisés par d'autres sociétés dans les divers domaines des sciences, des arts, de la philosophie, etc. Or, que valent ces progrès? demande Haller. Que vaut l'objection elle-même? Haller la réfute de la même manière que Rousseau répondant en 1749 à la question posée par l'Académie de Dijon : « Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs. » Le progrès des sciences et des arts est chose de pure intelligence, c'est une aimable futilité (« O Witz! des Weisen Tand », v. 85) qui n'a jamais fait le bonheur de l'humanité, qui enrichit l'esprit sans toucher au cœur et reste sans action sur les sentiments :

Und hier hat die Natur die Lehre, recht zu leben,
Dem Menschen in das Herz und nicht ins Hirn gegeben (v. 90).

C'est seulement après avoir ainsi montré la vie de nature et la vie vertueuse étroitement unies et après les avoir présentées comme les deux aspects complémentaires d'une seule et même réalité, que Haller va passer à la description concrète de la vie des habitants; plus tard encore viendra la description du pays lui-même. Cette conduite du développement et cette suite des idées paraissent contraires à la logique. A première vue il nous semblerait, à nous modernes, plus congru de peindre d'abord le milieu, ensuite les hommes qui y vivent, et de faire connaître enfin leurs caractères et leurs qualités. Mais c'est là raisonner en fils du ^{xx}^e siècle à qui on a enseigné à se défier des idées générales qui ne sont pas solidement fondées sur les faits. Pour Haller au contraire, l'idée générale a une valeur en soi et la portée d'un dogme; elle ne lui paraît pas pouvoir être mise en discussion. Elle s'appuie, de fait, sur ce qu'il y a de plus ferme et de plus permanent au monde : la raison. La raison montre que toute dégradation de l'humanité vient de l'abondance et du luxe, que la corruption a pour source un excès de civilisation. L'homme qui vit seul et retranché de ses semblables est et reste naturellement bon; il ne se pervertit qu'au contact et dans la société d'autres hommes.

Un hasard providentiel met Haller en mesure de pouvoir observer sur place des hommes qui vivent à l'écart du reste du monde. Heureuse chance qui lui permet de confronter sa théorie à l'expérience et de confirmer la première par un exemple. Mais n'eût-il pas cet exemple à sa disposition que la théorie n'en subsisterait pas moins car elle est, des deux, l'élément primordial et nécessaire, indépen

dant des contingences. Voilà pourquoi Haller juge convenable de commencer par elle. La vérité abstraite étant fortement établie et solidement posée, il y aura plaisir à montrer que l'expérience, loin de la démentir, est d'accord avec elle.

A partir du vers 91, le poème des *Alpes* essaie de justifier partiellement son titre et de dépeindre la vie des paysans et des montagnards suisses. Hélas ! Haller espérait-il recruter des adeptes et susciter des vocations en la montrant si dénuée de contenu, si morne, si monotone ? Quelle écrasante et accablante impression d'ennui se dégage de ces vers qui semblent imprégnés de lassitude, de résignation à la fade succession des jours et comme baignés de désespérance et de pessimisme :

Das Leben rinnt dahin in ungestörtem Frieden,
Heut ist wie gestern war und morgen wird wie heut.
Kein ungewohnter Fall bezeichnet hier die Tage...
Der Jahre Lust und Müh ruhn stets auf gleicher Waage,
Des Lebens Staffeln sind nichts als Geburt und Tod (v. 98).

Pourtant Haller qui recherche à sa façon le pittoresque, n'exécute pas longtemps des variations sur ce thème funèbre et désolé ; il rehausse le leitmotiv de quelques scènes moins sombres qui portent témoignage de la gaité dont est parfois capable ce peuple que son destin n'a pas rebuté. Il va donc évoquer — on le devine — le pittoresque des fêtes locales et des divertissements traditionnels : jeux, tirs, quilles, danses, lutte, etc.

La danse est souvent le prélude de l'amour et le tableau que brosse ici Haller, l'amène naturellement à parler de ce dernier en termes qui annoncent les idylles dont regorgera le XVIII^e siècle. Haller est chronologiquement le premier poète qui vante la beauté, la simplicité, la sincérité des amours paysannes ; il précède de trente ans Salomon Gessner, le maître du genre. A vrai dire, si la description des jeux des paysans était tout à l'heure authentiquement copiée sur la réalité, la peinture de l'amour est ici aussi éloignée de l'observation directe et de la simple vérité que possible. Le poète de vingt ans, à l'âme ingénue, voit toutes choses à travers sa conception *a priori* de la vie. Or s'il est un domaine où le jugement des profanes et des non initiés doit s'entourer de précautions et de réserves, c'est bien celui de l'amour chez les gens de la terre. Haller est sur ce point en désaccord complet avec les romanciers modernes ; et,

ce disant, nous ne songeons pas seulement aux écrivains naturalistes de l'école de Maupassant ou de Zola — ce qui va de soi — mais aussi à Jeremias Gotthelf qui, bien qu'enclin à dépeindre la pureté des mœurs paysannes, n'hésite pas à montrer les rivalités, les jalousies, la mauvaise foi de ces gens rudes et mal dégrossis. Pour Haller au contraire, tout est pure beauté dans les mariages paysans, tout est calcul et laideur dans les mariages des grands ; ici domine l'intérêt, l'avidité, le culte de la richesse ou la vanité qui se fait entremetteuse pour le malheur de ceux qu'elle unit ; mais là-haut, dans la montagne, les couples fêtent leurs épousailles conclues dans le désintéressement et fondées sur un sentiment ardent et sincère :

Die Liebe brennt hier frei und scheut kein Donnerwetter,
Man liebet für sich selbst und nicht für seine Väter (v. 130).

Er liebet sie, sie ihn, dies macht den Heirat-Schluss.
Die Eh wird oft durch nichts als beider Treu befestigt,
Für Schwüre dient ein Ja, das Siegel ist ein Kuss (v. 144).

La peinture de l'amour que présente Haller est toute de convention. Mais si conventionnelle qu'elle soit, elle est à l'époque une grande nouveauté en Allemagne et rompt avec les bergeries, les bergères à houlette, les bergers masqués, les Tircis et les Phyllis. C'est, dira-t-on, un poncif qui se substitue à un autre ; mais celui-ci est plus proche de la réalité, quoique imaginaire. Haller n'hésite pas à faire entendre que la vie de ses héros est humble et presque vulgaire ; s'il la transfigure encore et l'idéalise, il présente du moins ses amoureux comme des gens de peu. Mais ces gens de petite condition ont grand cœur et l'on n'en peut dire autant des grands. Vive donc l'union de ces êtres simples et confiants en la vie :

Die Wollust deckt ihr Bett auf sanft geschwollnes Moos,
Zum Vorhang dient ein Baum, die Einsamkeit zum Zeugen,
Die Liebe führt die Braut in ihres Hirten Schooss.
O dreimal seligs Paar ! Euch muss ein Fürst beneiden,
Dann Liebe balsamt Gras und Ekel herrscht auf Seiden (v. 150).

Et comme leur amour est noble et franc ! La chasteté et la raison veillent ensemble sur le lit nuptial où l'être aimé reste désirable même après la possession. Leur vie est un modèle de pureté, de sincérité et de bonne entente et ils ont par surcroît la santé : toutes

qualités que ne possèdent point les citadins, adonnés aux occupations futiles, victimes de l'oisiveté, de la paresse et de leurs vices. Il faut reconnaître que la description par Haller de la perte des villes est un peu enfantine et qu'il met au tableau des touches trop fortement appuyées. Nous en retiendrons surtout l'allusion au « *welscher Koch* » (v. 170) dont les raffinements culinaires sont évidemment pour le poète le signe de la décadence et de la corruption du goût; et pour le lecteur, ce trait décoché en passant est révélateur de l'état d'esprit de l'auteur : il nous confirme dans notre supposition et vient en ligne droite du livre de Bêat de Muralt.

Au vers 171 commence un nouveau chapitre qui va se poursuivre jusqu'au vers 340 et rappelle le développement traditionnel dans la poésie de Brockes : c'est la description des quatre saisons. Ce thème est-il inséré là fortuitement? L'influence de Brockes se combine-t-elle, chez le jeune poète qui a eu la récente révélation de la littérature anglaise, avec la lecture des portions déjà publiées du poème des *Saisons* de James Thomson¹? La chose est possible; mais à coup sûr on ne saurait mettre ici en cause le Français François de Saint-Lambert qui imita Thomson dans un nouveau poème des *Saisons* (1769). D'ailleurs Haller ne se propose pas essentiellement de décrire les époques de l'année; elles lui fournissent seulement un cadre commode pour présenter à cette occasion les mœurs des habitants, leurs travaux et leur vie.

Voici d'abord le printemps (v. 171-200), décrit avec une claire ordonnance et qui forme à lui seul un petit cycle fermé : le matin le pâtre s'arrache dès l'aurore « aux baisers de l'aimée » (v. 183) et mène paître ses troupeaux dans la montagne; tout le jour il réveille de sa trompe les échos endormis; et le soir il ramène ses bêtes à sa femme et à ses enfants qui se mettent à les traire, mange avec appétit un frugal repas et se laisse conduire au lit par le sommeil et l'amour qui enlacent les époux. — L'été est le temps de la moisson et de la fenaison qui embaume l'atmosphère; les bœufs majestueux au pas lourd apportent dans les granges le foin dont ils vivront en la mauvaise saison. — En automne, on cueille les fruits récoltés en abondance dans les basses vallées alpestres et

1. Le poème de l'*Hiver* avait été publié en 1726; l'*Été* en 1727; en 1728, le *Printemps*; enfin, en 1730, l'*Automne* vint compléter les *Saisons* qui furent alors éditées en un seul volume. Les trois premières parties de l'ouvrage étaient donc publiées avant que Haller commençât son poème des *Alpes*.

on range dans les celliers les pommes, les poires, les prunes. Point de vin ! remarque Haller sans regret ; la Nature bienfaisante offre à l'homme altéré une eau fraîche et claire et a mis hors de sa portée le funeste poison de la vigne :

Kein nötiges Getränk, ein Gift verlieret ihr !
Die gütige Natur verbietet ihn den Tieren,
Der Mensch allein trinkt Wein und wird dadurch ein Tier (v. 228).

Si la montagne refuse à l'homme cette boisson alcoolique, que de saines satisfactions ne lui offre-t-elle pas en échange ! Ne trouve-t-il pas une profitable compensation dans la chasse au chamois, au bouquetin, au chevreuil et dans la préparation des fromages ? Et quand vient l'hiver (v. 251 sqq.) chacun se retire en sa hutte enneigée ; on se repose alors de ses fatigues, on se réunit pour de fructueux entretiens, on chante, on évoque le passé.

Il est curieux de noter que de toutes les saisons l'hiver est le plus longuement traité. Bien mieux, un nouveau développement, très ample, va s'y rattacher et le prolonger (v. 311 à 440). Et cette technique rend plus frappante encore la grande disproportion que l'on remarque entre les diverses parties de l'ouvrage : l'été ne compte qu'une strophe, terne et peu caractéristique (v. 201-210) ; l'hiver en occupe six (v. 251 à 310), remplies d'une description de la vie patriarcale représentée par cinq personnages : quatre sont des vieillards chargés d'expérience et de sagesse ; le cinquième est un jeune homme, le chanteur-poète qui ne peut manquer dans un tableau de la société primitive (c'est-à-dire de société modèle), dont la lyre est inspirée par la nature et l'amour, dont les chants sont sans fard et jaillissent du cœur :

Die Kunst hat keinen Teil an seinen Hirten-Liedern,
Im ungeschmückten Lied malt er den freien Sinn...
Sein Lehrer ist sein Herz, sein Phöbus seine Schöne,
Die Rührung macht den Vers und nicht gezählte Töne (v. 280).

Les quatre patriarches de Haller sont la transposition moderne et comme une incarnation nouvelle d'idées souvent exprimées par les Anciens sur le rôle des vieillards. Ils sont les guides et les instituteurs de la cité ; ils détiennent la science ancestrale, sont les dépositaires d'importants secrets ; ils savent les faits du passé et possèdent l'expérience politique. Haller ne s'écarte pas ici de la tradition, il

idéalisent même ces personnages d'une représentation un peu conventionnelle que le *Télémaque* de Fénelon avait remis en honneur. Et il nous présente un premier vieillard qui connaît les phénomènes météorologiques, sait prédire le temps et n'ignore pas l'influence de la lune; le second rappelle les batailles de sa jeunesse, conte les victoires auxquelles il a collaboré et enflamme chez les jeunes gens la passion de la gloire; le troisième évoque des temps plus anciens encore, ceux où la servilité du peuple acceptait un joug étranger que Guillaume Tell sut briser avec un mâle courage, afin de restituer à ses compatriotes la liberté perdue; c'est là pour Haller une occasion d'affirmer son républicanisme et, on peut ajouter, son républicanisme protestant, car lorsqu'il parle de « ce joug pénible »,

Das Joch, das heute noch Europens Hälfte trägt (v. 296).

il songe évidemment à l'Autriche catholique.

Le dernier vieillard enfin a étudié la nature, il connaît la structure et le pouvoir des plantes; la botanique et la minéralogie n'ont point de secrets pour lui; il a sondé les trésors naturels de son pays: c'est d'un mot le savant. C'est en le faisant parler que Haller introduit une longue digression qui va devenir un des fragments principaux du poème.

On se rappelle la formation scientifique de Haller et sa compétence personnelle en botanique, en géologie et d'une manière générale dans toutes les sciences d'observation. Arrivé à ce point de développement du poème, la tentation dut être grande pour lui d'énumérer les avantages et les richesses du pays et de transposer l'évocation poétique en un exposé technique. Il sut pourtant se garder du danger de citer la totalité des biens dont la nature a comblé la Suisse et s'en tint aux principales espèces. Nous entendons ainsi dans la bouche du vieillard un éloge du ciel et de la terre d'un pays privilégié qui se signale à notre attention par la beauté de son paysage, la variété de ses plantes et les richesses du sous-sol.

La description des beautés naturelles des régions alpestres semble aujourd'hui bien banale dans l'œuvre de Haller et on conçoit difficilement que le poème ait pu soulever à l'époque un enthousiasme extraordinaire. Pour en mesurer l'exacte importance historique, il est nécessaire de faire un instant un effort de pensée, de se reporter à la date d'apparition de la pièce et de se dire que, quelles que

fussent ses insuffisances, jamais encore semblable essai de description pittoresque, de peinture littéraire n'avait été tenté. Jusqu'alors les plus grands admirateurs de la montagne, y compris Scheuchzer, s'étaient confinés dans un domaine tout différent. On avait pu chanter et glorifier la montagne, on ne s'était pas encore essayé à la peindre dans ses détails, sous ses couleurs variées ; on avait pu célébrer la nature et les charmes de ses divers paysages, jamais encore on ne l'avait ainsi placée au premier plan de la production littéraire. Haller disposait donc là d'un thème neuf, riche de ressources inexploitées, dont il n'a cependant pas tiré tout le parti possible. Ses descriptions (cinq strophes seulement, v. 311 à 360) manquent de relief et d'élan, elles ne détachent pas nettement les plans successifs qui s'offrent à l'œil dans la vision directe de la montagne. Et surtout l'intention finaliste, si contraire à la véritable évocation poétique, s'y manifeste trop clairement dès les premiers mots, quand Haller loue le Ciel de protéger ce pays,

Wo nichts, was nötig, fehlt und nur, was nuzet, blüht (v. 348).

Ne s'interdisait-il pas de ce fait, la description de certains aspects des Alpes, sauvages et âpres, parfaitement inutiles, mais d'une rudesse grandiose et d'un caractère sublime ? Il est vrai qu'il prenait soin de préciser, si étonnante que puisse paraître la précaution :

Der Berge wachsend Eis, der Felsen steile Wände
Sind selbst zum Nutzen da und tränken das Gelände (v. 320).

Haller mentionnera donc — car on ne peut même pas parler de description proprement dite à propos de cette énumération si peu évocatrice de la poésie de la montagne — le sommet du Saint-Gothard qui domine une mer de nuages ; l'échappée soudaine qui s'offre au regard quand un rayon de soleil perce la brume et révèle au voyageur un monde insoupçonné étendu à ses pieds ; le vertige qui s'empare alors de l'homme ébloui de tant de splendeur quand il découvre au loin un cercle de montagnes, plus près de lui un lac allongé entre deux chaînes de sommets, ailleurs une série de vallées serpentant dans les fonds. Voici encore les glaciers dont la surface miroite sous le soleil qui la ronge en vain, les aiguilles rocheuses, les torrents qui dévalent des hauteurs et les pentes fertiles où mûrissent les céréales, où paissent les troupeaux.

Toutes ces notations étaient par leur nouveauté une source de grand intérêt pour les contemporains de Haller qu'on n'appela plus bientôt que « der Alpenriese ». Mais ne saute-t-il pas aux yeux qu'en ces descriptions le poète songeait plus aux pâturages de la zone de hauteur moyenne qu'à la haute montagne proprement dite ? Le vocabulaire même dont il use est mieux adapté aux premiers qu'à la seconde : quand il représente « les collines aux douces ondulations » (v. 335 et 348) couvertes de troupeaux, ou les sommets couronnés d'« une noire forêt » (v. 334), puis les pentes des monts où mûrissent les moissons, il ravale la majesté des Alpes et nuit à son prestige de poète de la montagne.

Le deuxième aspect de la montagne sur lequel Haller veut attirer notre attention est la profusion des plantes et des fleurs aux couleurs merveilleuses et rares, aux parfums pénétrants, toute une flore qui unit la force et la grâce (v. 389). L'homme de science reparaît ici, qui s'était mis un jour à parcourir la montagne pour faire tout à la fois ample moisson de plantes et ample provision d'impressions pittoresques¹. Comme Scheuchzer avant lui, comme plus tard Jean-Jacques et de Saussure, Haller est à la fois botaniste et excursionniste ; son amour des sommets est doublé d'un amour au moins égal pour une flore dont le charme et l'éclat des couleurs devaient attirer le spécialiste sur les hauts versants. « C'est la botanique, en somme, qui depuis le xvi^e siècle a été la grande initiatrice ; c'est la recherche des plantes qui a conduit à la montagne et qui, peu à peu, a fait naître chez les esprits élevés l'amour de la nature, le sens du pittoresque grandiose². »

Haller était ainsi mieux qualifié que tout autre pour chanter la diversité des fleurs dont s'émaille la montagne et qui, tantôt éclairées d'une lumière tamisée, tantôt humides de brouillard, emplissent l'air d'un parfum ambré. Toute une gamme de tons y est échelonnée. La reine de ces lieux est la noble gentiane qui dresse sa tête altière sur l'humble peuple de fleurs plus discrètes (v. 381 sqq.). Mais à combien d'autres plantes Haller fait-il l'honneur d'une description précise et minutieuse à la manière de Brockes, quoique avec une dignité de langage beaucoup plus grande ! C'est avec raison que Lessing³,

1. John Grand-Carteret. *La Montagne à travers les âges*, I, 367 sqq.

2. J. Grand-Carteret. *Ibid.*, p. 368.

3. Laokoon, chap. xvii.

tout en rappelant les limites de la peinture littéraire et de sa faculté d'évocation, disait du passage suivant que c'était « un chef-d'œuvre en son genre ». Il faudrait, avec l'auteur de *Laokoön*, le citer en entier ; on nous permettra de l'abrégé :

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt in Kreuze hingelegt ;
Die holde Blume zeigt die zwei vergüldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf eine helle Bach den grünen Widerschein ;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein. (v 398)

Enfin les richesses du sol et du sous-sol (v. 401 sqq.) semblent à Haller être l'une des plus précieuses parures des Alpes : les grottes souterraines où le cristal de roche étincelant embrase de ses feux la paroi qui l'a fait naître, les sources d'eaux chaudes chargées de parcelles de métaux en suspension et de sels bienfaisants, les paillettes d'or que roulent les fleuves, sont autant d'attraits supplémentaires de ce paysage grandiose. Et le « minerais royal », le mot « or » lui-même fournit à Haller une riche transition pour passer à la conclusion. L'Aar, dit-il, roule de l'or :

Der Hirt sieht diesen Schatz, er rollt zu seinen Füßen (v. 439).
O Beispiel für die Welt ! er siehts und lässt ihn fließen.

Le poème s'achève sur une pensée pénétrée de l'esprit d'Horace et par l'éloge de l' « aurea mediocritas », de la simplicité de mœurs des pâtres alpestres qui savent se contenter de peu et dont toute la vie semble inspirée de ce principe :

Die mässige Natur allein kann glücklich machen (v. 450).

Mais cette conclusion qui invite si chaleureusement à ne pas dédaigner « das stille Glück des Mittelstands » (v. 445) prend la forme d'un véritable sermon adressé aux malheureux des grandes villes adonnés au luxe et à la « jouissance libertine ». En deux strophes emphatiques Haller expose comment le luxe des citadins les a réduits en esclavage, comment tout chez eux n'est qu'hypocrisie, méchanceté, fourberie, agitation stérile, cupidité, bassesse, inquiétude et souci ; cependant qu'en deux autres strophes (v. 470 à

la fin) il vante aux Suisses le paisible bonheur et l'intime satisfaction qui est leur part ici-bas :

Ihr lebet immer gleich und sterbet, wie ihr lebet (v. 480).

Pourtant on est frappé de la façon singulière dont, en cette contrepartie, il proclame le bonheur de ces montagnards : Haller ne procède pas par des affirmations positives ; il se borne à nier qu'ils aient tel ou tel vice, il accumule ainsi neuf négations diverses (nie, nicht, kein) en une seule strophe (v. 471-480). N'est-ce pas là un procédé un peu gauche ? Quoi qu'on en ait, il attire l'attention sur le contraire de ce que le poète veut vanter, et sert assez mal la cause qu'il se propose de défendre. Mais qu'importe à Haller ! Il ne songe qu'à mettre les montagnards, restés fidèles à la nature, en garde contre la dépravation et la vie artificielle des villes, et il termine par une nouvelle imitation d'Horace et du célèbre : « *Beatus ille qui procul negotiis* ».

*
* *

On pourrait objecter au poète, non par esprit de chicane mais fort légitimement, que, s'il était si profondément convaincu de la supériorité de la vie de nature, il a eu grandement tort de ne pas conformer sa vie à la théorie qu'il avait développée ; le principe posé eût ainsi reçu des faits une éclatante confirmation et eût été singulièrement corroboré par un exemple personnel. Horace, plus conséquent, avait pris soin de mettre en harmonie la doctrine et la pratique. Pourquoi Haller ne l'a-t-il pas imité ? Sans doute estimait-il que son labeur de savant était trop étroitement lié à la civilisation des villes.

Ce seul détail suffit à montrer que, pour le fond, le lyrisme des *Alpes* n'est rien de plus qu'un thème littéraire qui ne repose sur aucun sentiment intime, une adaptation moderne d'un développement cher à l'antiquité classique. Et c'est là une des faiblesses du poème. Il n'exprime nullement une tendance profonde et inhérente à l'âme de l'écrivain : il illustre seulement une idée préconçue. Qu'on ne s'y trompe pas ! Malgré la gravité du ton, la pièce n'est que la plus belle réussite d'une mode littéraire dont on suit aisément le développement.

Pendant longtemps la montagne, loin d'être pour ceux qui la par-

couraient une source de plaisir esthétique ou visuel, avait accablé d'angoisse le voyageur en le laissant en proie à un sentiment d'horreur ; on pensait y étouffer, comme étreint par un véritable malaise physique, au spectacle de ce que Schickhart appelait au ^{xvi}^e siècle « das gräulich und langweilig Gebürg ». Contrastant avec cette façon générale de sentir, se manifeste cependant dès cette époque, sous forme de tendance isolée, un certain goût des beautés de la nature alpestre. Quelques individus en avance sur leur temps se montrent plus réceptifs. Paulus Jovius (mort en 1552) décrit avec enthousiasme le lac de Côme et ses arêtes montagneuses. Konrad Gessner surtout, dans son *De admiratione montium* (1541) laisse paraître une vive passion pour la région alpestre où il voit un reste de paradis terrestre qui reconforte à la fois le corps et l'esprit ; il aime à en contempler les énormes masses rocheuses et à marcher, la tête parmi les nuages, sur ces plateaux solitaires. Avec le ^{xvii}^e siècle commence l'étude scientifique sérieuse de ces contrées désolées, des glaciers, des neiges éternelles. Les géologues et les physiciens précèdent les touristes. Parmi ces modernes que la solitude déserte n'effraie plus, il faut citer Scheuchzer (1672-1733) qui écrivit les *Itinera alpina*.

Le poème de Haller marque une étape décisive en popularisant la montagne, en la faisant entrer dans la littérature, en tirant d'elle une source d'inspiration poétique. L'ouvrage, bientôt traduit en toutes les langues, compte onze éditions avant la mort de l'auteur et prépare les voies au succès de *La Nouvelle Héloïse*. Gleim raconte que, si l'œuvre avait été d'aventure subitement anéantie, par suite de quelque accident imprévu, nombre de gens à Berlin eussent été à même de reproduire de mémoire le poème sans la moindre omission. Par là est suscité un nouvel intérêt pour les montagnes et leurs cimes neigeuses, pour tant d'aspects méconnus d'une nature dont on s'était trop longtemps détourné. C'est le mérite de Haller d'avoir attiré l'attention de l'Europe sur la beauté des chaînes alpestres, sur les mœurs simples et vertueuses de leurs populations. Il dépasse ses prédécesseurs, y compris Drollinger, par les divers tableaux qu'il brode sur la vaste toile de fond, par ses peintures minutieuses, par le réalisme et la précision scientifique de l'observation que rehausse encore la qualité des épithètes descriptives soigneusement choisies : comme chez Brockes, la technicité de certains traits, le luxe de certains détails font que maintes parties du

poème ressemblent à une page de manuel de botanique mise en vers.

Est-ce là la marque d'une émotion profonde devant le spectacle de la nature ? Qui oserait le prétendre ! Haller en vérité n'a pas pénétré l'âme intime de la montagne. Il a élargi le sens de la nature qui avant lui ne s'était guère porté au delà des jardins. Mais il n'a pas ressenti, ou du moins pas exprimé le charme romantique, la beauté farouche, la grandeur écrasante de l'objet qu'il décrivait. Sa poésie narrative rivalise avec la peinture, mais elle n'est pas émouvante, elle est dénuée de chaleur. Il aligne une série de tableaux partiels dont la somme ne constitue pas un art du paysage. Trop de préoccupations hétérogènes et extérieures viennent s'y mêler. Non seulement il introduit dans ses descriptions des traits idylliques ou des nuances élégiaques trop manifestement surajoutés et artificiels, mais il laisse prévaloir une tendance moralisatrice et didactique qui s'accorde mal à un prétendu réalisme. La finalité et les vues téléologiques, la méditation philosophique, la leçon morale s'introduisent subrepticement dans un cadre qui semble fait tout exprès pour elles et se poussent bientôt au premier plan, très indûment. Le sentiment religieux de Haller découvre alors un monde imprégné de lois morales et de principes spirituels qui lui fournissent la preuve de la sagesse, de la bonté et de la puissance de Dieu. Il ne va pas aussi loin que Brockes dans la voie de la poésie moralisante et de la glorification du Créateur ; mais il s'y complait assez pour trahir la cause de la poésie pure et ne pas éviter un rationalisme importun.

Qu'importe dès lors, aux yeux du lecteur moderne, la valeur de la forme ? Sans doute on pourrait relever dans le détail maints traits nouveaux et pittoresques ; et la langue de Haller serait fondée à revendiquer le mérite d'une maîtrise rarement obtenue jusqu'alors. Mais elle garde des traces du mauvais goût de Lohenstein et n'a pas encore complètement éliminé les images précieuses, en sorte que le poème des *Alpes*, en dépit de son apport neuf, reste à beaucoup d'égards une œuvre de rhétorique. C'est la raison pour laquelle Haller confessait : « Dieses Gedicht ist dasjenige, das mir am schwersten geworden ist... da alles fertig war, gefiel mir sehr vieles nicht¹. » L'émotion, a-t-il dit ici-même, fait le poète². Osons

1. Introduction au poème, p. 20, lignes 1 et 13.

2. P. 32, v. 280.

lui rétorquer qu'on en trouve fort peu dans le grand poème des *Alpes*, où une intelligence alerte agence des idées ingénieuses, mais qui n'a pas été dicté par un sentiment impérieux. Son œuvre s'efforce d'être descriptive, sa poésie tend à être vécue et repose sur une observation réelle ; mais la description reste au service des idées, comme pour manifester l'influence récente de la littérature anglaise sur Haller. Et le contenu idéologique hostile à toute civilisation, la doctrine sociale qui propose l'abolition de l'état de choses présent pour revenir à l'état de nature, font déjà pressentir les poèmes philosophiques proprement dits.

III

LA POÉSIE PHILOSOPHIQUE

Haller ne devait pas penser avoir fourni dans son poème des *Alpes* la preuve que la langue allemande était capable, à l'imitation de l'anglaise, d'une poésie philosophique. Mais il crut démontrer cette possibilité dans une autre œuvre, écrite en juillet 1729 pendant une courte maladie du poète et qui fut le résultat d'une sorte de gageure. Ainsi virent le jour ces *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben*, que l'auteur définit « ein nach dem englischen Geschmacke eingerichtetes Gedicht¹ ». Comprenons par ces mots qu'il s'agit ici d'un poème détaché de toute observation directe, dépourvu d'éléments concrets, sans lien avec des objets matériels, bref d'une œuvre toute d'abstraction et de raisonnement, où Haller va développer sa croyance en un Dieu personnel et en l'harmonie de l'univers.

Il faut noter dès l'abord combien est singulière l'attitude de Haller en un siècle qui commence à douter. Alors que tous les problèmes sont remis en question et soumis à un nouvel examen critique, les choses de la foi demeurent à ses yeux intangibles. Dans les autres domaines de la connaissance on peut le considérer comme un *Aufklärer* ; et il l'est en effet par son esprit scientifique et son goût de l'investigation minutieuse ; par son estime de la raison en toutes les branches du savoir qui ressortissent à la réflexion, à la discussion ; par sa façon d'opposer un état primitif de nature qui était aussi un état de raison à la corruption de l'état de société, lequel est précisément l'éloignement de la simple et saine raison. Mais les questions religieuses semblent à ce médecin et naturaliste devoir être soustraites au critère universel ; elles sont d'un autre

1. P. 43, ligne 7.

ordre et d'une essence supérieure et par conséquent ne peuvent être soumises à l'examen de l'intellect. Ce sera précisément l'objet du poème de délimiter nettement ces deux domaines que l'esprit du siècle tend à confondre : alors que l'*Aufklärung* s'efforce d'incorporer de plus en plus d'éléments rationnels dans la doctrine religieuse, Haller va soigneusement tracer les frontières entre le domaine rationnel et le domaine religieux.

A cet effet il aura recours à la raison elle-même. La logique lui sert à démontrer qu'on ne doit pas tout attendre de la seule logique, dont la portée est limitée. Ainsi, alors même que Haller prend parti contre le rationalisme, il raisonne en rationaliste : ce qui revient à dire que chez lui le sentiment et les croyances restent traditionnels, tandis que déjà son intelligence a adopté des formes de penser nouvelles. Et à quelle croyance traditionnelle s'attache-t-il aussi fermement ? A la doctrine protestante, spécialement à la religion réformée, à laquelle il adhère de la façon la plus stricte. Car son enfance a été nourrie de récits relatifs aux luttes religieuses ; il a sans cesse entendu parler autour de lui de conflits de doctrines. L'expulsion des Réformés de France et la révocation de l'édit de Nantes ont fait tant de bruit dans les milieux où il grandit que le souvenir en reste encore vivace, ranimé d'ailleurs par la guerre des Cévennes qui s'est déroulée peu d'années avant la naissance du poète. Peut-être même a-t-il vu personnellement arriver ces nombreux convois de fugitifs qui cherchaient asile dans le canton de Berne. Et à Berne même il a été témoin des diverses luttes engendrées par l'intolérance ; il n'a pas ignoré l'expulsion des papistes et des piétistes, ces querelles intestines qui, souvent injustes, profitent cependant parfois à quelqu'un : le propre père de Haller doit sa place de Landschreiber à ces luttes protestantes. Il n'est donc pas étonnant que le poète voie le salut dans la seule religion où il a été élevé et manifeste une certaine intolérance de principe. Non qu'il éprouve en son esprit la moindre haine contre les dissidents ; mais il ressent à leur endroit une sorte de pitié et de dédain qui l'incitent à démontrer que ces malheureux sont intellectuellement et moralement des gens à plaindre.

Le rappel de ces circonstances historiques, le mélange de souvenirs vécus et de principes abstraits nous font mieux comprendre le reproche que Haller s'adressait à lui-même lorsqu'il notait en son poème un défaut de plan auquel il ne pouvait remédier que par

une refonte de l'œuvre entière. Peut-être serait-il plus juste de parler plutôt d'une incertitude de pensée. Car le plan est assez clair ; mais on y rencontre parfois des raisonnements qui, sans se contredire à proprement parler, ne s'accordent guère entre eux.

Le début du poème en particulier se rattache mal à la suite et semble d'abord ne vouloir que reprendre sous forme abstraite la donnée fondamentale des *Alpes*, à savoir l'opposition de l'homme civilisé et de l'homme resté à l'état primitif : le premier croit pouvoir par l'étude, par la science, par l'exercice de la raison, pénétrer jusqu'à la vérité, mais se perd dans mille erreurs s'il s'écarte des voies de la nature ; le second, sans s'inquiéter de tant de recherches, découvre la vérité qu'il ne poursuit pas de propos délibéré ; il croit et c'est assez :

Er glaubet kräftiger, je weniger er weiss (v. 14).

Par là il se montre plus sage que « le plus sage ».

Logiquement Haller devrait donc condamner l'étude et souhaiter le retour à l'ignorance la plus candide. Mais il est avant tout homme de science et on ne saurait lui demander de renoncer à ce qui fait le charme et le sens même de la vie, de sa vie ; en sorte qu'après avoir commencé par vitupérer la raison, il continue le développement en faisant son éloge (v. 27 sqq.).

Ne nous laissons pas abuser par les louanges qu'il prodigue maintenant à la science et à l'entendement humain ; il n'en fait l'éloge pour l'heure que de son point de vue de savant et de naturaliste qui ne peut que se réjouir des progrès considérables obtenus dans tant de domaines : l'homme paraît avoir reculé les limites du possible ; il a découvert les lois mécaniques de l'univers et mesuré les espaces interplanétaires, retracé la course du soleil et apprécié ses dimensions ; il a acquis une connaissance exacte du globe où la vie l'a placé et qu'il sillonne à sa guise sur terre ou sur mer, guidé par une seule et magique petite aiguille aimantée. Plus habile que Prométhée, il renouvelle le miracle du feu,

Zieht Blitz und Strahl aus Staub und findt dem Donner Brüder.

Il bouleverse l'ordre de la nature et rend à la culture des terrains arrachés à la mer ; il a su établir les lois de la gravitation et de la pesanteur, bref il apprend à déchiffrer chaque jour davantage le livre des lois éternelles fixées par Dieu lui-même.

Mais si imposant que soit l'édifice majestueux de cette science péniblement acquise, si loin que s'étende l'investigation du savant, elle reste œuvre vaine, parce que l'homme, grisé par une funeste *libido sciendi*, n'a négligé qu'une chose, de se connaître soi-même :

Euch selbst misskennet ihr, sonst alles wisst ihr eh ! (v. 58).

Séduit par le mirage d'une science qui n'est que l'envers de la sagesse authentique, il a omis de préciser pour son usage personnel les limites de la vérité et du mensonge, de définir la vertu, de dégager des contingences la notion de Dieu, de se prescrire à lui-même une règle de conduite. Il s'est détourné à jamais des vrais biens pour quêter une heure de bonheur illusoire..... On reconnaît ici les raisonnements de la plus vieille rhétorique, des souvenirs de Sénèque et des *Lettres à Lucilius* ou de Cicéron, et d'une manière générale les développements familiers de la philosophie moralisante des anciens ou des orateurs de la chaire ; car c'est un lieu commun de la prédication que cette opposition entre la science des choses et la science de l'âme.

Épousant désormais le point de vue des moralistes et raisonnant comme eux, regardant le monde avec leurs yeux et non plus avec les instruments de la science, Haller, après avoir loué la raison, entreprend une seconde fois de l'abaisser. A quoi reconnaît-il que l'homme n'est pas un être véritablement raisonnable ? A ce fait qu'il s'abandonne à ses passions. Haller verse encore dans le lieu commun, qu'il développe de façon aussi traditionnelle que possible et avec beaucoup d'ordre, comme il convient à un esprit méthodique, mais selon un plan un peu scolaire. Pour démontrer son assertion, il va retracer les divers âges de la vie et signaler les faux biens auxquels s'attachent successivement l'enfant, le jeune homme, l'adulte et le vieillard : l'enfant témoigne déjà de l'avarice et de l'orgueil, de l'ambition et de la méchanceté, alors qu'il borne encore ses désirs à jouer au ballon ou au cerceau ; le jeune homme, au mépris des conseils de la raison, se laisse entraîner par « la douce ardeur de la volupté ». Quand il devient adulte et que s'apaise en lui le tumulte des sens, quand semble enfin venu le règne de la vertu et de la raison, l'homme, nanti d'expérience, laisse grandir en lui la vanité ; il a soif des honneurs, il garde jusqu'en son extrême vieillesse la passion des titres : et c'est d'un titre encore que s'ornera sa dalle funéraire. Il pensera avoir vécu, alors qu'il

aura seulement été emporté par le tourbillon de ses passions ; il n'aura pas en particulier eu le temps de se connaître :

Sich hat er nie gekennt und nie begehrt zu kennen (v. 88).

Dieu a donné à l'homme la raison, mais celui-ci en use mal et laisse libre jeu, en dehors d'elle, à ses passions.

Comment se comporte-t-elle en effet ? Quelle est en vérité sa faute essentielle ? C'est que jamais — ou pas assez souvent — elle ne ramène les pensées de l'homme vers Dieu. Les mortels se sont habitués à ne penser qu'à ce qu'ils voient. Ce qu'ils ne voient pas ou ne sentent pas, ne leur paraît pas digne d'intérêt. Armés de la seule raison, ils ne savent que penser d'eux-mêmes, de leur origine, de leur destination, de celle de l'univers. L'individu qui par hasard a le courage de descendre au fond de lui-même, n'y découvre que des motifs de douter, étape dernière de la raison. Celle-ci convie à suspendre le jugement ; et cette constatation suffit à la condamner, car l'homme a besoin d'une certitude.

Or il y a deux sortes de certitudes entre lesquelles se partagent d'ordinaire les humains : l'une est la superstition, l'autre l'incroyance.

La superstition, qu'est-ce donc aux yeux de Haller ? Comme on le devine aisément, c'est sans doute le polythéisme, mais c'est aussi le catholicisme ; probablement même songe-t-il surtout à ce dernier, tant le vieil esprit protestant reste en lui actif et militant. Haller commence en effet (v. 111 à 130) par une peinture de la superstition dont chaque trait s'applique directement au catholicisme et dont certains détails ne peuvent s'appliquer qu'à lui. Il ne procède même pas par allusion quand il évoque ces mitres devant lesquelles le prince comme le paysan doivent s'incliner :

Vorseinen Infuln muss der Fürsten-Stab sich legen,
Für ihn treibt man den Pfug, für ihn zieht man den Degen (v. 116).

Or le catholicisme se réduit pour lui à l'observation mécanique de pratiques, de gestes imposés par le clergé, à des rites extérieurs et figés qui apparaissent à Haller comme la caractéristique de la superstition. Et pour que nulle divergence ne subsiste dans l'interprétation de sa pensée, il prend soin d'ajouter à son texte une note ainsi conçue : « Die meisten Völker leben wirklich unter dem Joch des

Aberglaubens; sie denken entweder gar nicht an die Ewigkeit, oder sie hoffen durch blossе gesetzliche Ceremonien oder durch theoretische Wahrheiten, ohne die Aenderung des Willens, sich mit Gott zu versöhnen. Dieses ist das Wesentliche des Aberglaubens¹. »

Ce qui répugne particulièrement à son tempérament de protestant, c'est qu'à son sens toute liberté d'esprit est étrangère au catholique, en qui il voit un homme qui a renoncé à toute espèce de raisonnement :

Er glaubet, was sein Fürst, und glaubts, weil der es glaubt,
Er kniet, wann jener kniet, und raubt, wann jener raubt ;
Er weiss, so viel er hört und seine Priester leiden (v. 123).

Le catholicisme se résout donc pour lui en une question d'autorité servie par une aveugle obéissance, peut-être même en une sorte d'escroquerie, puisque le fidèle

Tauscht, was er itzt besitzt, für Schätze jener Welt
Und schätzt sich seliger, je minder er behält (v. 126).

Mais la croyance véritable, l'âme même de la religion en est absente.

Ce n'est qu'après avoir condamné la superstition catholique que Haller s'en prend à la superstition polythéiste des anciens; et c'est là, à vrai dire, procéder à l'inverse de la logique. N'est-ce pas en effet dans le polythéisme que l'on rencontre le plus de pratiques superstitieuses? Si certaines ont survécu, elles ont justement leurs origines dans de vieilles traditions païennes. Mais Haller ne se soucie guère d'ordre historique, il ne s'intéresse pas à la genèse de la superstition; il constate seulement que, quelle que soit l'époque considérée et la religion envisagée, la définition qu'il en proposait reste valable : elle est dans tous les cas une accumulation de petites pratiques mécaniques dénuées d'âme.

Mais la superstition est autre chose encore et a des racines plus profondes. Si l'on fait effort pour pénétrer la mentalité des peuples polythéistes, elle apparaît comme une forme de la croyance à l'intervention divine dans les choses humaines. Elle consiste essentiellement à attribuer à l'action de divinités imaginaires des phénomènes dont l'explication rationnelle échappe aux esprits ignorants,

1. Cf. p. 48.

à admettre que tout moment de la vie humaine, que tout phénomène terrestre peut être influencé, contrarié, modifié par une volonté capricieuse et qu'il y a intérêt et profit à se concilier la bienveillance de ces forces divines insaisissables. De cette croyance primitive Haller a fort bien rendu compte. Si son esprit était dégagé de toute tendance polémique, s'il procédait en pur historien, il commencerait normalement son examen par la superstition païenne qui peuplait l'univers de dieux inventés à plaisir. Mais sa critique est moins sereine qu'il ne pense. Des deux formes de superstition qu'il envisage, il y en a une pour laquelle il ressent de la haine, et c'est à elle qu'il réserve ses premiers coups; il y en a une autre qui ne le trouble plus parce qu'elle est périmée : c'est la païenne.

Quand il en vient à l'étude de la superstition antique (v. 131 sq.) Haller la fait précéder d'un tableau sommaire qui est déjà comme une annonce lointaine des « Dieux de la Grèce », encore que l'on rencontre ici moins de chaude sympathie que chez Schiller pour le pullulement des dieux dans la nature; car c'est précisément cette pléthore de divin que Haller veut condamner. Toutefois il se fait une âme humble et réceptive afin de comprendre comment les hommes, dans leur ignorance, ont pu en venir à imaginer des dieux. Tandis que les phénomènes ordinaires de la vie ou de la nature, qu'ils comprenaient spontanément, leur paraissaient méprisables et indignes d'intérêt, ils virent une manifestation du divin dans tout ce qui les frappait d'étonnement ou les plongeait dans la stupeur ou était pour eux source de vie. Le tonnerre et la foudre, la tempête et l'orage, qui émeuvent l'individu au plus profond de lui-même, furent ainsi identifiés à des dieux redoutables; autant de manifestations de la colère d'en haut qui :

Verrückte gleich ihr Hirn; sie dachten : was uns schreckt,
Ist mächtiger als wir; so ward ein Gott entdeckt (v. 138).

Et de même les hommes divinisèrent le soleil et les héros, mais aussi leurs défauts et leurs vices.

Or, qu'il s'agisse du paganisme ou du catholicisme — particulièrement du catholicisme médiéval¹ — il est une chose odieuse que Haller croit découvrir à l'origine de la superstition : c'est le mensonge et la duperie systématiquement organisés qui ont banni du

1. Cf. note p. 50.

monde la liberté et la vérité, la raison et la sagesse, et tenu en respect la faculté de penser :

Und alles bog das Knie vor schlauem Aberglauben (v. 160).

Des gens intéressés à ce « Betrug » — ce sont les prêtres — ont habilement inventé des épouvantails et fait jouer des terreurs qu'ils imposent au crédule public et dont ils tirent profit.

L'homme du XVIII^e siècle reparait ici en Haller qui dans cette critique de la superstition parle le langage d'un authentique *Aufklärer*. La théorie qu'il développe ressemble exactement à celle de Frédéric II ou à celle de Voltaire :

Notre crédulité fait toute leur science.

Une fois encore l'esprit du temps remonte à la surface en ce traditionaliste. Mais pourquoi en gête-t-il le positivisme et l'objectivité en recourant à de froides allégories qui n'ont même pas le mérite d'être poétiques ?

En effet, cette pensée d'un mensonge initial qu'il croit apercevoir à la source de certaines religions est si forte en Haller qu'il fait de l'Hypocrisie et de la Tromperie (Heuchelei, Betrug) les deux acolytes, les lieutenants du monstre allégorique par lequel il veut symboliser la Superstition. Comme s'il avait eu le sentiment que ses déductions étaient trop abstraites et convenaient peu à un ouvrage poétique, Haller entreprend soudain de présenter au lecteur cet « erschrecklich Ungeheuer » qu'est la superstition ; il fait effort pour rendre tangible et visible une idée. Faut-il l'en louer ? Il semble au contraire que ce passage soit précisément un des plus factices du poème ; car Haller n'a pas le don de l'imagination concrète (il a celui de l'observation précise, ce qui est tout différent). Le lecteur ne peut donc se défendre de l'impression que le personnage allégorique ne s'est pas présenté spontanément à l'esprit de Haller, mais qu'il est né au contraire d'une volonté précise de camper sa silhouette au milieu du poème : de même que les anciens personnifiaient les vices, de même que Milton personnifiait les péchés, Haller a voulu ici nous proposer une représentation concrète de la superstition, qui reste d'ailleurs conventionnelle et encombrée de termes abstraits, si bien qu'elle ne laisse pas une image nette dans l'esprit.

La superstition, degré supérieur de la tromperie consciente, trans-

position sur le plan divin de la supercherie humaine, s'est emparée des autels et y a dressé des idoles, unes en leur essence, mais différentes de forme et d'aspect selon les lieux, les temps et les climats :

Sie sind im Wesen eins, nur an Gestalt verschieden,

Weiss unterm blanken Nord, schwarz unterm braunen Süden (v. 184).

Il n'est point d'animaux ou de monstres qu'elle n'ait proposés à l'adoration de ceux qu'elle asservissait religieusement. Mais en citant le crocodile ou telle autre bête auxquels on a rendu des honneurs divins, l'homme de science qu'est Haller est pourtant en défaut ; il eût été sans doute bien étonné si on lui avait démontré que la croyance à la divinité de bêtes considérées comme ancêtres de la race ou de la famille, était un des traits qui caractérisent la plupart des religions primitives. Comme Frédéric II à la même époque, il est dénué de sens historique : il se représente les sociétés comme disposant dès leur plus lointaine origine d'une raison aussi nette, aussi claire, aussi libre qu'elle l'est dans la société du xviii^e siècle ; ou du moins il imagine que les conducteurs de ces sociétés étaient des esprits comme le sien, qu'ils bénéficiaient de lumières particulières, que par conséquent ils ne pouvaient croire aux sornettes acceptées du commun : s'ils les enseignaient, c'était donc par dessein d'abuser leurs semblables.

Ainsi, par une pente naturelle, Haller, poursuivant son développement, s'en prend alors à la caste des prêtres, empoisonneurs de l'âme populaire :

Sobald der Priester spricht, muss Irrtum Weisheit sein (v. 202).

Par souci de leur intérêt et afin de tenir les fidèles à leur merci, ils imposent à tous des croyances en dehors desquelles, disent-ils, il n'est point de salut et qu'ils implantent par le fer et par le feu. De ce chef ils sont fatalement intolérants ; mais les catholiques le sont plus encore peut-être que les prêtres de l'antiquité : car ils ont entraîné les princes à des crimes, à des expulsions, à des massacres, à des guerres fratricides parfois ; ils n'ont pas seulement péché par excès de zèle fanatique, ils sont pour une large part responsables du mal qui sévit dans le monde ; et Haller de conclure à l'imitation de Lucrèce :

Was böses ist geschehn, das nicht ein Priester tat ? (v. 222).

Est-ce de la superstition que Haller a fait le procès ? A peine ; c'est surtout celui de la croyance qui aujourd'hui gêne le développement de la véritable religion, qui est à ses yeux la religion réformée. Sans le vouloir, sans même s'en douter, Haller poursuit la vieille lutte de la Réforme. Mais il ne la poursuit pas avec des arguments théologiques comme Luther ; il a recours à des arguments rationalistes comme Voltaire. Il n'est pas, intellectuellement parlant, un descendant de Luther, mais bien plutôt d'Erasme, l'ancêtre des *Aufklärer*.

Et voici le second thème du poème. Que pense Haller de la nuance extrême de l'*Aufklärung*, telle qu'elle commence à se manifester de son temps, c'est-à-dire de l'athéisme ?

De même qu'il a trouvé à la superstition une origine viciée, il ne découvre dans l'athéisme que des fondements mauvais et des mobiles blâmables : c'est la doctrine des vaniteux, des suffisants et des avantageux, des princes qui tirent profit du vice et que gêne la crainte de Dieu, des esprits qui jugent humiliant de ne point penser autrement que les autres, des âmes faibles qui ne veulent pas envisager l'idée de châtiments envoyés par Dieu ; il faut compter au nombre de ces adeptes — et ce trait montre toute l'aversion de Haller pour l'hypocrisie — les prêtres incroyants qui voient dans la piété d'autrui un moyen de profit personnel et sont en fait des ennemis de Dieu :

Oft deckt der Priester selbst sich mit erlernten Minen,
Sein Herz verhöhnt den Gott, dem seine Lippen dienen,
Er lächelt, wann das Volk vor Götzen niederfällt,
Die List vergöttert hat und Aberwitz erhält (v. 234).

Que reproche Haller à tous ces athées ? Quel est contre eux son grief essentiel ? Ils ne savent pas, dit-il, user de leur raison. Il est en effet un argument auquel ne peut se soustraire, selon lui, aucun homme raisonnant de bonne foi : c'est celui de la Création. La Création ne suppose-t-elle pas un Créateur ? D'où tirerait-elle son origine en dehors de ce dernier ? C'est l'argument que retient Frédéric II pour sauver son déisme ; c'est également la thèse de Voltaire lui-même. Si on n'admet pas Dieu, comment expliquer l'univers ? Les athées en sont réduits sur ce point à l'aventureuse hypothèse du hasard aveugle :

Bei ihnen ist kein Zweck, kein Wesens Ursprung mehr,
Und alles hat das Sein vom blinden Ungefähr (v. 238).

Quels sont les adversaires que vise ici Haller ? Il ne les nomme pas ; mais la suite de son développement nous indique à qui il pense : ce sont Gassendi et ses disciples, ceux pour qui l'âme n'est qu'une partie du corps et la pensée une sécrétion comme le sucre ou la bile ; c'est contre ces sensualistes qu'il dirige ses attaques. A quoi mène en effet leur doctrine ? A cette conclusion que l'âme doit s'éteindre avec le corps, parce qu'ils sont deux mécanismes remontés pour une égale durée et que l'un est le support de l'autre. Théorie inadmissible, reprend Haller, pour quiconque sait utiliser sa raison ; car celle-ci montre clairement que la pensée n'est pas quelque chose de matériel et ne peut donc pas être atteinte par la déchéance qui frappe l'enveloppe corporelle. Si elle était de nature matérielle, on pourrait la mesurer, la peser. Le peut-on ? Mais surtout que devient la morale dans l'hypothèse des athées ? Comment définissent-ils la vertu ? Elle ne serait en dernière analyse qu'une production naturelle du corps, déterminée comme les autres manifestations de l'activité corporelle par l'intérêt bien entendu de l'individu ; elle résulterait simplement de la crainte du mal, en sorte que le mobile qui ferait agir l'humanité serait l'égoïsme :

Der Menschheit Feder ist für sie die Eigenliebe (v. 248).

La marche du raisonnement et la suite de ces pensées ne sont-elles pas curieuses ? Haller commence par raisonner comme tant d'*Aufklärer*, et à fonder comme eux le déisme en raison ; mais il se sépare d'eux quand il en vient à traiter de la morale sociale. Frédéric II, son contemporain, écrira un petit traité de l'amour-propre considéré comme fondement de la morale¹, où il fait dériver cette dernière de l'intérêt, tantôt de l'intérêt de l'individu, tantôt de l'intérêt collectif : il n'estimait pas pouvoir l'envisager indépendamment du milieu social et ne jugeait pas qu'elle eût une existence en soi. Pour Haller au contraire la vertu est extérieure et supérieure à l'homme, elle a une valeur absolue que la raison elle-même ne saurait définir de manière exhaustive. C'est sur ce point précis que Haller, après avoir admis un temps le raisonnement des *Aufklärer*, rejette finalement leurs conclusions. Il ne croit pas au pouvoir souverain de la raison qui souvent se trompe elle-même, qui peut

1. *Essai sur l'amour-propre envisagé comme principe de morale* (1770). Cf. Œuvres de Frédéric le Grand, Berlin, chez Rodolphe Decker, 1846 et suiv., tome IX, p. 85 sq.

être aveuglée par des préjugés ou incapable de discerner les signes certains de la vérité, que peut aussi abuser un complaisant mensonge ou un désir du cœur (v. 251-260). Elle n'est guère qu'une « blinde Richterin » et ne saurait fonder légitimement l'athéisme.

Ainsi Haller se refuse au fond à reconnaître les incroyants comme tels. Il n'y a, dit-il, que des gens qui nient Dieu pour ne pas avoir à redouter le châtement mérité, mais qui savent bien dans le secret de leur conscience que Dieu existe. Ils ne se proclament athées que pour obéir à de bas motifs, pour se vautrer sans crainte dans la débauche ; ils ne sont ni désintéressés dans leurs actions, ni sincères dans leur incroyance.

Il y a pourtant la classe des sceptiques dont Haller doit admettre l'existence, ces pyrrhoniens tourmentés par le doute qui, se dérochant par scrupule à l'action comme à la foi, se contentent de répéter : « Je ne sais pas ». Autant Haller accablait de sarcasmes les athées égoïstes ou vicieux, autant il témoigne de sympathie compréhensive à ces sages qui, las de la superstition, se sont mis en quête de la vérité en une recherche sincère. Il faut les plaindre, dit Haller, car s'ils en sont venus à douter de Dieu, ils ont d'abord douté de leur propre existence et de celle du monde ; en proie à l'incertitude, ils ont craint de ne rencontrer partout qu'illusion. Leur attitude religieuse commande le respect, parce qu'elle est impliquée dans leur doute philosophique ; et c'est pour les excuser que Haller, plaignant leur sort, écrit :

Wer zweifelt, ob er ist, kann keinen Schöpfer glauben (v. 288).

Est-ce à dire qu'il faille, se fondant sur le douloureux exemple des sceptiques, renoncer au secours et aux lumières de la raison ? Non certes. Mais avec un accent déjà kantien Haller rappellera que son domaine a des limites et qu'elle ne peut être appliquée à tous les objets. Or elle s'attaque précisément aux problèmes qui sont hors de sa portée. Des esprits orgueilleux ou présomptueux prétendent résoudre des questions qui restent hors de leur atteinte ; ils semblent attirés par le mystère, l'inconnu et se demandent inquiets : Quels desseins se proposait Dieu en créant le monde ? Qu'était notre esprit avant d'être uni au corps ? Qu'adviendra-t-il de lui lorsqu'il sera séparé de ce dernier ? Comment la pensée est-elle née en ce monde ? Qu'est-ce que l'éternité ? Autant de questions auxquelles

l'entendement borné des hommes ne peut donner de réponse satisfaisante.

Das soll ich nicht verstehn und kein Geschöpfe fragen (v. 323).

Comme tout s'éclaire au contraire si le sage, le croyant, au lieu d'appliquer sa raison à d'insolubles problèmes abstraits, se contente de recueillir le témoignage de la nature elle-même ! La science alors, loin de détruire la croyance, montre dans l'univers un tout harmonieux et corrobore la foi. Dieu se reflète dans la nature et celle-ci prouve Dieu :

Genug, es ist ein Gott ; es ruft es die Natur,
Der ganze Bau der Welt zeigt seiner Hände Spur (v. 326).

Et de nouveau nous retrouvons ici, sous la plume de Haller, un développement si fréquent dans l'œuvre de Brockes, la démonstration de Dieu par les merveilles de la nature, telle que Fénelon l'avait esquissée en maints passages de son *Traité de l'Existence de Dieu*. Tout en ce monde est objet d'admiration depuis l'harmonieux mouvement des astres dans les sphères célestes jusqu'au fonctionnement du plus petit muscle ou du moindre vaisseau dans le plus humble organisme. Tout est exactement adapté à sa fin en une concordance qui révèle un organisateur souverain. Bientôt ce n'est plus le philosophe ni le poète qui parlent ; l'homme de science, l'observateur, l'anatomiste reparaissent en Haller que remplit d'extase le complexe réseau sanguin du corps humain :

Nichts stört des andern Tun, nichts füllt des andern Stelle,
Nichts fehlt, nichts ist zu viel, nichts ruht, nichts läuft zu schnelle (v. 344),

La création entière lui offre pareil sujet d'émerveillement, car il y discerne partout un miracle en action. Louée donc soit la raison, cette « consolation des époques obscures », qui mène par ses raisonnements l'homme jusqu'à Dieu devant lequel elle se prosterne. Mais parvenue à ce terme, il importe qu'elle prenne conscience de ses limites : ici s'arrête son pouvoir ; au delà de cette investigation à travers la nature, tout lui échappe :

Sie führt uns bis zu Gott, mehr ist ein Überfluss (v. 365).

L'homme se résignera donc à ne pas abuser de la raison ; il accep-

tera la médiocrité de cet instrument de la connaissance qui n'ouvre point les portes interdites, et se contentera du domaine que Dieu lui a départi : le royaume de l'homme est borné ; celui de Dieu lui est tellement supérieur que les humains doivent juger bon de ne point le comprendre.

Le poème, adressé à Stähelin, se termine par des protestations d'amitié et ne pousse pas plus avant ; il laisse le lecteur insatisfait. On peut estimer en effet que, pour être complète, la démonstration de Haller eût requis un autre développement. Il nous donne clairement à entendre, et il est évident pour lui, qu'il existe une autre forme de croyance et qu'elle est la seule légitime ; mais il ne nous dit pas laquelle. Son ouvrage n'est guère qu'une critique de trois attitudes religieuses qu'il condamne et rejette successivement ; et nous sommes déçus dans notre attente de voir que cette partie négative n'est suivie d'aucune théorie positive. Sa critique même est-elle toujours juste ? Est-ce que les catholiques qu'il malmène si fort ne s'inspirent pas souvent, en leur conduite, du principe exposé *in fine* ? Ne se conforment-ils pas au précepte recommandé par Haller de séparer soigneusement les deux domaines de la raison et de la foi ? Que de noms, et de grands savants, on pourrait citer, en qui une investigation scientifique très poussée a laissé intactes la fraîcheur d'âme et la candeur dans le domaine du divin ! Au moins eût-il été nécessaire, pour que la critique de Haller fût vraiment valable, qu'il montrât à son tour ce que doit être l'attitude du vrai chrétien. Sans doute ses amis, son entourage, Stähelin en particulier, étaient parfaitement fixés sur ce point ; mais le lecteur moderne en est moins bien informé. Craignait-il de faire publiquement un acte de foi ? Haller redoutait-il qu'un tel geste ne l'entraînât en de fâcheuses complications dans ce pays si souvent agité par les querelles confessionnelles ? On ne sait. Mais il eût dû prévoir qu'il n'écrivait pas seulement pour ses amis immédiats et que ses admirateurs ou lecteurs lointains — dans le temps ou l'espace — pouvaient ignorer sa préférence pour la religion réformée, la seule vraie à ses yeux.

Et ce n'est pas le seul reproche que l'on pourrait adresser à l'auteur de ce poème philosophique. D'autres faiblesses dans le raisonnement ou l'ordonnance des idées ont été signalées au passage. Le mépris des circonstances historiques, le dédain de la logique ne peuvent que faire ressortir davantage ces défauts qui trahissent un

poème de jeunesse. Si le poète est gauche, le philosophe, dont il se donne l'air ici, n'est pas moins emprunté et ne témoigne guère d'habileté dans la mise en œuvre et la disposition de ses arguments. Le poème est incontestablement imparfait et d'une lecture aride. Pourtant il garde le prix d'un important témoignage pour l'historien des lettres allemandes. Par ses « Pensées sur la raison, la superstition et l'incroyance » Haller a atteint le but qu'il s'était proposé et qui était de prouver que la langue allemande était capable de porter le poids de la pensée philosophique ; grâce à lui sont introduites en poésie des idées d'une gravité, d'une force, d'une majesté qu'on n'y avait pas rencontrées depuis longtemps. Rendons-lui justice et ne sous-estimons pas, malgré ses défauts ou ses insuffisances, l'entreprise d'un jeune homme de vingt ans qui, dès la publication de ce poème philosophique, peut passer pour le prédécesseur immédiat de Hagedorn et le précurseur lointain de Schiller.

*
* *

Haller devait renouveler sa tentative quelques années plus tard dans un grand poème de plus de six cents vers, intitulé *Ueber den Ursprung des Uebels* (1734), et divisé en trois livres. Il s'agit là encore, déclare le poète dans la préface, d'une pièce de caractère « général et philosophique », où l'auteur s'est proposé de « défendre la justice et la bonté de Dieu », — et donc de prouver une fois de plus l'aptitude de la langue allemande à traiter en vers les problèmes les plus abstraits. Mais, comme pour l'œuvre précédente, nous n'oserons prétendre qu'il y ait parfaitement réussi. Le problème de l'origine du mal qu'aborde ici Haller, n'est en fait ni nouveau, ni personnel ; il est devenu un lieu commun depuis Leibnitz. Et la forme en laquelle le sujet est introduit n'est pas plus originale ; elle semble issue de la technique anglaise qui se plaît souvent à envelopper une description dans une grande pensée ou à faire jaillir celle-ci d'un tableau de nature.

I. — Le poème s'ouvre sur une magnifique évocation de la Suisse et débute, tel le *Spaziergang* de Schiller, par une description de nature ; d'un sommet de montagne, le poète embrasse du regard l'horizon majestueux de sa patrie, limité d'un côté par la chaîne du Jura, borné de l'autre par les cimes blanches du Wetterhorn, et il

dépeint l'aimable paysage étendu à ses pieds. Une grande paix descend sur la terre, où Haller voit le gage de la bonté du Créateur, et ouvrant son âme à la sérénité, il conclut :

Ja, alles, was ich seh, sind Gaben vom Geschieke !
Die Welt ist selbst gemacht zu ihrer Bürger Glücke,
Ein allgemeines Wohl beseet die Natur,
Und alles trägt des höchsten Gutes Spur ! (I, 64).

Mais bientôt le soleil descend, l'obscurité envahit les monts et la vallée de l'Aar. A la faveur de ce repliement de la nature sur elle-même, le poète à son tour rentre en lui et constate combien peu l'habitant est en harmonie avec ce milieu. C'est en vain que Dieu a paré ce monde de tant de beauté ; l'homme qui y vit est la proie du mal et d'appétits insatiables ; il est torturé de souffrances ; il porte en lui un ennemi irréconciliable : l'insatisfaction, le dégoût de toutes choses, auxquels la mort n'apporte nul remède, car Dieu et la raison lui inspirent également un sentiment d'épouvante par la représentation de l'immortalité qui équivaut, pour l'être non libéré du mal, à une éternité de souffrances. L'individu déçu par la vie, qui n'a trouvé ici-bas ni la paix de l'âme ni le repos du corps et auquel le destin n'a jamais laissé un instant de répit, en vient alors à maudire Dieu :

Im Hass mit seinem Gott, mit sich selbst ohne Frieden,
Von allem, was er liebt, auf immer abgeschieden,
Gepresst von naher Qual, geschreckt von ferner Not,
Verflucht er ewig sich und hoffet keinen Tod (I, 118).

L'humanité a-t-elle raison quand elle regrette d'avoir été tirée du néant et faut-il croire avec elle que Dieu prend plaisir à la torturer ? L'hypothèse est évidemment inadmissible. Notre terre, et tout ce qu'elle porte, n'a pas été jetée par Dieu à travers l'espace dans un geste de colère. Mais alors une question se pose : comment Dieu a-t-il donc pu choisir et créer un monde :

Die ewig sündigt und ewig wird gequälet ? (I, 140).

Comment justifier la création de ce globe où le mal sévit en permanence comme pour décourager à plaisir les meilleures intentions de l'homme ?

II. — Pour répondre à cette question et démontrer que le mal dont l'homme se plaint n'est pas originel, Haller va édifier toute une cosmogonie que nous nous bornons à résumer ici :

Au commencement des temps, « qui coulent à jamais sans sortir d'aucune source », Dieu avait le choix entre tous les mondes possibles :

Verschiedner Welten Riss lag vor Gott ausgebreitet,
Und alle Möglichkeit war ihm zur Wahl bereitet (II, 6).

Entre les diverses formes de réalisation éventuelle, Dieu opta pour l'univers le plus parfait : son Verbe condensa les vapeurs, sépara les éléments ; et les mondes :

Se mirent à tourner autour du firmament.

Puis il donna l'être à l'idée et créa la pluralité des esprits dont la série innombrable va de Dieu au néant et qui, doués de qualités différentes et réfléchissant inégalement l'étincelle divine d'où ils sont nés, aspirent inégalement aussi à la perfection qui est leur but : tous y tendent peut-être, mais avec une volonté et des moyens différents. Et ce monde, habité par des esprits doués de libre arbitre, est aux yeux de Dieu plus parfait que tout autre où régnerait la contrainte : les êtres y font leur salut ou causent leur propre perte par un acte de leur volonté, plus consciente de sa fin chez les anges que chez les pauvres humains. Un certain choix préside donc à la pratique de la vertu ; celle-ci ne s'impose pas du dehors ; Dieu a voulu au contraire qu'elle conservât sa valeur propre et pour ce, il n'a pas fait du monde un rouage au mécanisme trop soigneusement monté qui ne laisserait place à aucune initiative individuelle.

(Er) sah, dass, wann alles nur aus Vorschrift handeln sollte,
Die Welt ein Uhrwerk wird, von fremdem Trieb beseelt,
Und keine Tugend bleibt, wo Macht zum Laster fehlt (II, 56).

Dieu n'a pas fait peser sur l'homme le joug de la contrainte dans tous les actes de sa vie ; il n'a point désiré que sa créature l'aimât de force ; il a préféré lui octroyer le libre arbitre, doublé d'une rançon, et lui laisser la responsabilité de sa conduite au sein d'un monde dont le Maître suprême conserve seul la direction.

Dès lors il importe de distinguer dans le monde des esprits les anges et les hommes.

A l'origine du monde tous les penchants de l'ange l'inclinaient au bien ; il était marqué du signe de la perfection. Gravitant autour de Dieu auquel il aspirait tant par son goût spontané de la vertu que par son intelligence, il n'avait d'autre désir que d'ajouter encore à la gloire du Créateur.

Et au-dessous des anges se pressait la foule des mortels nés en partie pour la vie éternelle, en partie pour la pourriture :

Zweideutig Mittelding von Engeln und von Vieh,
Es überlebt sich selbst, es stirbt und stirbet nie (II, 108).

Les hommes aussi étaient foncièrement bons en ce printemps de l'univers où tout était félicité et vertu. Eux aussi reflétaient l'image majestueuse de Dieu. Pourtant ils étaient pétris de deux instincts contradictoires :

Die Liebe für sich selbst und seines Nächsten Liebe (II, 114).

La première de ces deux inclinations était encore vierge de toute souillure et ne tendait qu'à la conservation de l'être et à la satisfaction des légitimes besoins de l'individu ; elle fut à l'origine du progrès et de la recherche scientifiques. L'autre penchant, plus noble et plus désintéressé, pure flamme céleste, engendra la pitié, l'amitié et l'amour et permit la vie de société. Mais Dieu fit plus encore pour le bonheur de l'humanité : dans le corps des mortels il logea la souffrance physique, afin que, par cette réaction de défense, l'homme fût averti d'un mal organique qui le menaçait ; et dans l'âme il déposa la conscience, juge de nos actes, afin qu'elle inspirât le dégoût du vice et le repentir des mauvaises actions.

Ainsi pourvu de tout le nécessaire pour son itinéraire terrestre, nanti d'un bagage qu'un Dieu bienfaisant avait également distribué à toutes les créatures, l'homme a entrepris son pèlerinage ici-bas. La liberté qui lui était octroyée, la douleur physique et la conscience qui devaient lui servir de guides, mettaient le pèlerin de la vie en garde contre tous les maux d'ordre physique ou moral. Dieu avait armé l'humanité pour le bonheur et le bien.

III. — Et pourtant le mal s'est introduit dans le monde et a fait échouer le plan divin ; le vice s'est paré de séduction ; l'homme s'est

détourné de la voie que son divin maître l'invitait à suivre. D'où est donc venu le mal ?

A cette question que les deux parties précédentes n'ont fait que préparer, Haller donne une réponse d'inspiration religieuse que reprendra Goëthe dans le « Prologue dans le ciel » de *Faust* : le mal est né de la chute ; et ses premières victimes furent les anges. En vérité les anges qui étaient si proches de Dieu et vivaient de sa lumière, n'ont bientôt plus gardé la mesure et sont tombés dans le péché d'orgueil ; déchus du trône resplendissant, ils ont sombré dans les ténèbres :

Ihr allzu starker Trieb nach der Vollkommenheit
Ward endlich zum Gefühl der eignen Würdigkeit ;
Ihr Stolz fing an in Hass die Furcht vor Gott zu kehren (III, 13).

En reniant la source de leur rayonnement, ils retombèrent dans leur « propre néant » et se virent dépouillés de toutes leur vertus. Ils se révoltèrent contre leur Maître, mais perdirent dans cette lutte inégale non seulement le ravissement et l'extase, mais encore la jouissance du bien et leur part ineffable de la céleste lumière. Et leur chute engendra le mal :

Das Böse war gewählt, das Übel folgte nach (III, 24).

Or ce mal dont les anges eux-mêmes n'avaient pas su se garder, se généralisa et de proche en proche se répandit sur toute la terre. Il n'eut pas de peine à séduire les faibles fils d'Adam, il les détourna de la vertu pour leur conseiller le plaisir et les jouissances grossières. Le noble instinct de conservation, l'amour de soi dévia de son objet :

Der schwache Geist verlor der Neigungen Verwaltung,
Wir wendeten in Gift die Mittel der Erhaltung,
Die Triebe der Natur misssenkten Ziel und Mass (III, 47).

La conscience et la raison purent blâmer encore, mais furent impuissantes à enrayer les progrès du mal. Et ainsi l'humanité entière ne tarda pas à être corrompue et à écouter les perfides conseils de l'avarice ou de l'ambition, de la volupté, de la paresse ou de la gourmandise. La contagion n'épargna aucun peuple, du plus rustre au plus arriéré. Le corps fut gavé de plaisirs de jouissances et de faux biens, tandis que le vide se faisait dans l'esprit, où naissait le

dégoût de ce bonheur trompeur, instable et superficiel. La satiété donna à l'homme la nausée de la vie; il commença de maudire sa déchéance où il ne rencontrait que déception. Sa conscience outragée lui peignit sous de sombres couleurs le châtiment prochain de ses dérèglements; le corps connut la maladie et la mort, la décrépitude physique; l'esprit enfin s'aperçut qu'il avait été dupe et s'infligea à lui-même mille tortures.

C'est ainsi que le mal s'installa dans le monde, où seuls de rares individus, méprisés de tous, ont conservé le sens des vrais biens et des justes valeurs. Hormis une poignée d'êtres exceptionnels qui sont restés fidèles à l'appel de leur conscience, ce monde, « que Dieu créa pour sa gloire et pour notre bonheur, est la proie du mal » (III, 172).

Faut-il voir là une contradiction dans l'œuvre divine? Le mal est-il inconciliable avec l'amour que Dieu a témoigné à ses créatures, ou avec sa toute puissance qui pourrait d'un mot y mettre un terme? A l'objection Haller répond : les voies de Dieu sont impénétrables. Toutefois, suggère le poète, il n'est pas impossible que le Créateur ait concentré tout le mal sur notre planète, afin de réaliser, par la contribution qu'elle y apporte, l'harmonie de l'univers. Mais Dieu n'a pas jugé les hommes dignes d'être initiés à ses plans, en sorte que seule notre ignorance peut nous faire douter de son amour de l'humanité ou de l'admirable structure de l'univers :

Wann unser Geist gestärkt dereinst dein Licht verträgt
Und uns des Schicksals Buch sich vor die Augen legt;
Wann du der Taten Grund uns würdigst zu lehren,
Dann werden alle dich, o Vater! recht verehren (III, 230).

C'est sur cet acte de foi et cette profession chrétienne que s'achève le deuxième grand poème philosophique, dont le cycle fermé nous ramène au thème initial de la bonté de Dieu, à l'impression fondamentale qui se dégageait pour le poète du spectacle symbolique d'un paysage alpestre. La pièce — est-il besoin de le dire? — n'a rien ajouté à la gloire de Haller. Elle ne se recommande pas par de particulières qualités de forme. La langue en est d'une lecture difficile, tant elle est surchargée de pensée et encombrée d'intentions. Si le plan général de l'ouvrage est clair et précis, les développements qui s'y insèrent sont inégaux d'importance et souvent mal proportionnés à l'ensemble. Enfin on y devine, en maints

passages, l'effort fait en vue d'une démonstration. En somme cette inspiration philosophique et morale convenait assez mal au talent de Haller qui ne se sentait véritablement à l'aise que dans un thème qui se rapprochât de ses travaux professionnels. Nous allons l'y voir revenir dans le chapitre suivant.

IV

HALLER POÈTE SATIRIQUE

La poésie satirique de Haller rejoint par un détour les préoccupations qu'il avait manifestées dans ses premières productions. Deux poèmes importants vont maintenant poursuivre sur un plan concret l'évangélisation amorcée dans les *Alpes* et fournir un pendant à l'œuvre maîtresse de Haller. Le poète de la nature serre de plus près le problème auquel il s'est déjà intéressé antérieurement et soumet les mœurs de son temps à une nouvelle critique dans deux pièces qui ont nom *Die Falschheit menschlicher Tugenden* (1730) et *Die Verdorbenen Sitten* (1731).

La première de ces poésies, où l'on peut voir une manière de transition entre l'inspiration philosophique ou morale d'une part et la tendance satirique proprement dite, est une ode de portée générale, écrite en alexandrins, et dans laquelle Haller se propose dès l'abord de déclarer la guerre aux fausses vertus :

Ich will ein Menschen-Feind, ein Swift, ein Hobbes werden
Und bis ins Heiligtum, wo diese Götzen stehn,
Die Wahn und Tand bewacht, mit frechen Schritten gehn ! (v. 4-6).

Il ne croit, en ce qui le concerne, à aucune des vertus communément révérees et se refuse à pratiquer le culte de ceux qui en furent les héros. Car en toutes les vertus prônées et louées à l'envi, il découvre un levain d'égoïsme qui les entache et les vicie.

Voici d'abord la chasteté, cette vertu cardinale du christianisme. N'éclate-t-il pas aux yeux qu'elle est une interprétation erronée de la loi naturelle et qu'elle entraîne de funestes conséquences ? Elle oblige ses adeptes « qui rougissent d'être un homme » à renier leur condition naturelle, elle les pousse à se retrancher du monde, à fuir leurs semblables et sous prétexte de bannir un vil esclavage, à

accepter la tyrannie d'autres maîtres plus impérieux et d'autres passions. Mais leur calcul est faux et l'entreprise vaine : « l'homme n'échappe pas à lui-même ». La nature bafouée et contredite paraît sous une autre forme ; elle inspire aux prêtres de dangereux projets, de coupables pensées de rivalité, elle déchaîne d'inexpiables jalousies, elle suscite les hérésies ou donne le goût cruel de la destruction et du massacre. De redoutables vices sont ainsi la rançon de la vertu, dont ils ne sont séparés que par une étroite limite (v. 84) ; et la piété elle-même est proche de l'hypocrisie.

Le martyr des saints qui, après avoir renversé les idoles païennes, subissent une mort affreuse et des supplices raffinés, remplit le monde chrétien d'admiration. Mais, dit Haller, le Huron tombé aux mains de ses ennemis mortels, les Iroquois, est plus grand en son sacrifice parce qu'il meurt personnellement innocent. Le pénitent, pénétré de contrition, qui tire secrètement vanité de ses macérations et porte la haire ou la discipline, n'atteint pas à la qualité d'âme du brahmane capable de jeûner des semaines, de laisser s'atrophier un membre par inertie ou même de mourir des blessures qu'il s'est faites volontairement.

Avant tout, les critiques de Haller sont inspirées de la glorification de l'état de nature. Il voue donc une haine particulière à toutes les vertus qui portent le masque de la religion, c'est-à-dire, à ses yeux, de l'hypocrisie. Que de propos osés ne tient-il pas sur saint François d'Assise qui éteignait les ardeurs de son sang en serrant dans ses bras des statues de neige (v. 24) ou sur les jeunes religieuses qui prennent le voile et embrassent la vie monastique vers laquelle elles se croient poussées par une sincère vocation ! Haller proteste, au nom de la nature outragée et frustrée, contre ces pratiques d'un autre âge. Le peuple chante hosanna quand une telle jeune fille prononce ses vœux définitifs et il clame :

Das Weib hört auf zu sein, der Engel fängt schon an ! (v. 178).

Mais Haller voit le revers de ces mystiques fiançailles ; il ne peut s'empêcher de penser à cette jeune vie fauchée en sa fleur et morte pour le monde, à ces sens passagèrement engourdis par le parfum de l'encens, mais dont le réveil sera tumultueux, aux étreintes dont elle rêvera en ses nuits insatisfaites. Il n'admet point surtout qu'on étouffe pour des motifs mal fondés la vie qui pouvait naître de cette

religieuse, créée pour l'amour et contrainte maintenant au « veuvage » :

O ihr, die die Natur auf bessere Wege weist,
Was heisst der Himmel dann, wann er nicht lieben heisst?
Ist ein Gesetz gerecht, das die Natur verdammet?
Und ist der Brand nicht rein, wann sie uns selbst entflammet?
Was soll der zarte Leib, der Glieder holde Pracht?
Ist alles nicht für uns und wir für sie gemacht? (v. 197-202).

La chasteté, vertu apparente, est tenue par Haller pour une fausse valeur qu'il convient de réviser parce qu'elle est contraire aux authentiques valeurs naturelles où la stérilité n'a point de place. Dans un monde revenu de ses erreurs passées, elle sera logiquement mise fort au-dessous de la fécondité :

Der alten Kirche Fluch wird bei der neuen Segen (v. 208).

Haller passe semblablement au crible de sa critique l'héroïsme guerrier, cette autre vertu qui inspirait à Descartes cette remarque : « J'ai bien de la peine à ranger le métier de la guerre parmi les professions honorables¹ ». Notre poète partage un peu l'avis du philosophe et la griserie du carnage lui impose moins que la belle résistance opposée aux chasseurs par le sanglier traqué.

Il analyse ainsi toutes les prétendues vertus humaines et il n'en est point qui trouve grâce devant sa critique impitoyable ; en chacune il découvre, sous le somptueux manteau qui la pare, quelque trait mesquin, quelque défaut ou une petitesse qui la dépouille de tout mérite. La science elle-même, qu'il a tant cultivée pour son compte, n'éveille en lui que scepticisme. Après avoir évoqué le savant « rassasié de savoir » et qui pourrait presque revendiquer la devise de Pic de La Mirandole, Haller constate non sans quelque amertume qu'on n'atteint pas, par la connaissance, l'essence et le secret des choses. Le savoir ne se meut qu'à la surface de celles-ci, il ne pénètre pas dans leur être intime :

Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist (v. 289).

Le sanctuaire de la nature, où s'agrègent les forces de vie qui assurent la cohésion du monde et des individus, reste inviolé et

1. Cité par Lavis et Rambaud. *Histoire de France*, t. V, p. 537.

inviolable. Ainsi Haller condamne par anticipation la tentative du *Faust* de Goethe. Le seul résultat positif de toute une existence vouée à la recherche scientifique est de nous révéler,

... wie viel uns fehlt, wie nichts du weisst (v. 292).

Car ce que les hommes appellent science n'est que le reflet de l'aspect extérieur, phénoménal des choses.

Par cette attitude intellectuelle de scepticisme critique, Haller précise une fois de plus la position qu'il adopte envers l'*Aufklärung* de son temps. S'il en partage certaines idées, il se garde de nourrir l'optimisme confiant et béat qui voyait dans la raison la clef de toutes connaissances. Le point de vue de Haller aux environs de 1730 est à la fois en avance et en retard sur l'opinion moyenne du public « éclairé ». S'agit-il de la religion, il en fait, comme les *Aufklärer*, résider l'essence dans la moralité, mais formule les plus expresses réserves quant à l'ingérence de la raison en un domaine où elle n'a que faire et où elle doit, selon lui, respecter les dogmes du protestantisme. Dans l'ordre de la philosophie et de la science d'autre part, Haller estime que la raison réputée souveraine ne peut sortir de ses étroites limites ni rendre compte du monde profond et mystérieux qui se cache derrière les apparences sensibles. Dans les deux cas le poète adopte une attitude déjà kantienne de tendance. Déjà il dénonce l'insuffisance de l'orgueilleuse raison, trace les frontières de la connaissance et lui assigne comme domaine propre le seul monde des phénomènes. Lorsque Kant, un demi-siècle plus tard, écrira ses trois *Critiques*, il systématisera avec une ampleur incomparable les remarques que nous trouvons éparses dans l'œuvre de Haller et ajoutera que, par delà les phénomènes connaissables, s'étend la région des noumènes inaccessible par les seules voies de la raison. Il incarnera alors la réaction contre l'*Aufklärung*. Il serait infiniment exagéré de prétendre que Haller ait été à quelque égard son précurseur, et il est trop clair que, poète et homme de science, il ne pouvait même pas soupçonner quel parti un philosophe pourrait tirer des sobres notations jetées au vent de sa raillerie. Pourtant son mérite reste grand d'avoir pressenti en profane les possibilités de l'avenir, d'avoir prélué par des critiques fragmentaires à un criticisme plus substantiel et d'avoir ainsi, quoique timidement, ouvert des voies nouvelles.



Le deuxième grand poème satirique de Haller, *Die verdorbenen Sitten* (1731), est une sorte de réplique des *Alpes* et fut conçu à peu près dans le même temps. Les deux pièces en effet procèdent de la même inspiration. On se rappelle qu'au début et à la fin des *Alpes*, Haller adressait un sermon aux citadins en général; sans doute songeait-il un peu à l'humanité dans son ensemble, mais plus précisément encore à ses concitoyens de Berne qu'il aurait voulu ramener à la simplicité primitive. C'est pourquoi, après avoir fait une peinture de ces mœurs patriarcales et tenté de prouver qu'elles subsistent encore intactes à quelques lieues de Berne, il veut maintenant montrer aux Bernois les défauts qui risquent de les conduire à leur perte, mais auxquels ils pourront heureusement remédier s'ils font un retour sur eux-mêmes.

Pour mener à bien son entreprise, Haller se livra d'abord à une vaste enquête littéraire dont les traces apparaissent dans son poème et dont il nous présente en quelque sorte la somme. Il avait décidé de faire œuvre satirique; il était donc naturel qu'il citât à plusieurs reprises le nom de Juvénal et qu'il se retranchât derrière cette maxime : « Difficile est satiram non scribere. » Mais il était imprégné de bien d'autres souvenirs de l'antiquité. On sait qu'à cette époque il s'est mis à lire, avec l'esprit méthodique qui le caractérise, toute la littérature latine, d'Ennius au Bas-Empire, afin de mieux connaître la mentalité des générations successives et de scruter, avant Montesquieu, les causes de la grandeur et de la décadence des Romains. A cette abondante documentation latine il joindra l'étude de nombreux poètes français et citera des noms illustres comme ceux de Boileau ou de Molière, ou simplement connus comme Saint-Amand; il mentionnera même des auteurs médiocres, aujourd'hui ignorés comme Nadal ou l'abbé Pelegrin. Mais de toutes les influences littéraires que Haller résume en lui dans cette satire, les plus nombreuses et les plus importantes semblent avoir été les sources latines, sans que l'on puisse en préciser le détail. On verra plus loin que le présent poème consiste essentiellement en une série de portraits auxquels Haller a donné des noms latins, Appius, Salvius, Democrates, Rusticus, etc. Ces noms, comme la plupart des traits rapportés, peuvent évidemment être de

l'invention du poète. Pourtant le procédé est ancien et a été employé dès longtemps. Horace, Juvénal, Perse, sans compter Théophraste et La Bruyère que Haller connaissait certainement, ont pu, disons mieux, ont dû lui servir de modèles, quand il décida d'adresser à ses compatriotes un salutaire avertissement.

Remarquons encore qu'il fallait à l'auteur un certain courage pour entreprendre une œuvre semblable et qu'une satire, même écrite avec précaution, risquait d'attirer au poète les pires ennuis. Ses contemporains selon leurs tendances ont beaucoup admiré son audace ou s'en sont irrités et ont appelé sur lui les foudres des pouvoirs établis. Or Berne à cette époque n'avait nullement un gouvernement libéral; si les institutions y étaient en principe démocratiques, elles avaient en fait dégénéré et la direction des affaires publiques était tombée aux mains d'un patriciat despotique, d'une oligarchie formée d'un petit nombre de grandes familles qui avaient réussi à accaparer et, détenir jalousement le gouvernement du pays, à garder la majorité au conseil des Deux-Cents, à pourvoir à toutes les fonctions électives et à nommer aux postes importants de l'État. Elles se réservaient les charges ou honorifiques ou lucratives, mais aussi elles tournaient le cas échéant les lois, écartaient toute opposition, jügulaient l'obstruction, exilaient au besoin les gêneurs dont les idées politiques ou religieuses paraissaient une menace pour l'ordre établi. C'est précisément contre ces abus et ces excès que Haller, poète civique, veut protester. S'il n'y prend garde et n'observe pas la juste mesure, si sa fermeté d'âme et sa libre parole ne s'enveloppent pas de prudentes précautions, il court le risque d'être persécuté. Que deviendra-t-il dans ce cas, alors qu'il vient de s'établir comme médecin et de se marier? Il a déjà des adversaires, il s'est même fait des ennemis par son essai sur *la raison, la superstition et l'incroyance*. L'homme modéré qu'il est au fond sent d'instinct la nécessité de ne point faire scandale, d'user de prudence, d'éviter les attaques directes et les allusions trop transparentes ou trop personnelles. Et voilà le motif pour lequel Haller s'en tiendra aux portraits généraux, qui ne prennent place dans la satire que lorsque l'auteur a pris toutes ses précautions : avant de livrer bataille, il commencera par rappeler ce qui survit encore de l'antique esprit de noblesse et de désintéressement dans le patriciat bernois.

Par un singulier contraste la satire débute donc comme si elle devait faire l'apologie de l'antique Helvétie. A quoi bon essayer, dit

le poète, de redresser les hommes? Les conseils, les critiques, le blâme ont-ils jamais modifié les mœurs d'une société? Les paroles des moralistes ou des satiriques ont-elles jamais été efficaces? Haller en particulier,

... dem sein Stern kein Feuer gab zum Dichten (v. 13).

a-t-il le droit de s'ériger en juge des actions de ses contemporains? Mieux vaut renoncer aux mots amers et rechercher au contraire ce qui mérite louange. Tel est le motif un peu languissant de l'exorde.

Mais hélas! que louer? Le présent est plus terne et moins riche de nobles actions que le passé : par cette facile transition Haller en vient à la glorification des temps révolus et semble abdiquer toute originalité. Il se fait délibérément « *laudator temporis acti* », mais à quel prix? De même que la transition était scolaire et presque grossière, le tableau qui vient ensuite est attendu, prévu, il n'apporte rien à l'esprit du lecteur que celui-ci n'ait spontanément deviné. Et c'est bien là le défaut de maints développements de Haller qui ne sont que des lieux communs majestueusement exposés, mais de fond banal. Comme en outre le banal n'est pas nécessairement la juste expression de l'exactitude, il arrive que notre poète donne dans des lieux communs assez contestables : tel celui qui représente sommairement les générations antérieures comme l'incarnation de la force, du courage et de la vertu et montre la génération présente en proie à la décadence et à l'indignité. C'est là un thème de rhétorique, une vue *a priori* dont un esprit réfléchi devrait se défier. Haller s'en rendra bien compte plus tard et dans la courte préface en prose qu'il mettra en tête de sa satire il corrigera ces exagérations¹ et constatera que « l'état indubitablement florissant » du canton de Berne au cours du xviii^e siècle prouve qu'après tout ses citoyens n'étaient pas si incapables.

Mais il ne songe pour l'heure qu'aux mérites des anciens Suisses et il recherche soigneusement par quelles qualités ils ont brillé dans le passé, de quelles vertus s'inspirait leur conduite. Haller en voit de diverses sortes. Il note en premier lieu leur courage tant de fois prouvé dans la défense du pays et leur patriotisme qu'ils payèrent souvent de leur vie, lapidairement résumée dans ce vers :

Fürs Vaterland gelebt, fürs Vaterland gestorben (v. 37).

1. Hirzel, p. 86.

Il signale en outre leur mépris de l'or et du luxe, qu'en toutes circonstances ils sacrifièrent au salut de l'État, et rappelle l'exemple des Cincinnatus suisses retournés aux travaux des champs après avoir exercé les plus hautes fonctions et celui de leurs femmes qui, telles les Romaines, donnaient leurs bijoux pour sauver la patrie. Haller insiste enfin sur le noble désir de gloire des aïeux, sur ce haut idéal qui subordonnait toujours l'intérêt particulier à l'intérêt général et faisait communier tous les Suisses du passé dans l'unique souci de la grandeur de leur patrie. C'est par ces mâles vertus et ces hautes préoccupations qu'ils se sont élevés au-dessus de la vulgarité. Mais que reste-t-il à leurs descendants de tous ces mérites? On fait encore les gestes traditionnels, on copie les attitudes ancestrales, mais toute vie et toute sincérité s'en sont dès longtemps retirées. La flamme antique s'est éteinte et la belle réalité d'antan est lettre morte :

Ach! sie vergrub die Zeit und ihren Geist mit ihnen,
Von ihnen bleibt uns nichts als etwas von den Minen (v. 54).

La première version du poème offrait ici, en opposition à cette peinture du passé, un tableau du présent en une quarantaine de vers dont le caractère absolu avait quelque chose de puéril. Haller prêtait à ses contemporains tous les défauts et tous les vices : l'égoïsme l'avidité, le favoritisme, la concussion, l'insouciance de l'avenir, le règne du veau d'or et de la luxure n'étaient à ses yeux que les moindres maux d'une époque où :

Gewalt und Eigennutz ist uns zur Tugend worden¹.

Mais ce développement était si médiocre, si banal, si artificiel que Haller l'a lui-même supprimé. Et peut-être pas seulement pour des raisons d'esthétique. A vrai dire, on peut se demander si le poète ne retrancha pas par simple prudence le passage hasardeux de la pièce. Car le développement dédaignait les distinctions et jetait la suspicion sur l'ensemble des concitoyens de Haller. Il parlait à la première personne du pluriel et ne faisait nulle exception, en sorte qu'il semblait vouloir suggérer à ses lecteurs cette conclusion qui se dégageait spontanément de la comparaison : Tous les Bernois d'aujourd'hui sont pervers! Le danger d'une pareille affirmation après un

1. Hirzel, p. 320, v. 12.

tel tableau était trop manifeste et incomparablement plus grave que celui qui pouvait résulter de la satire proprement dite, laquelle prend place plus loin : du moins cette dernière ne s'attaque-t-elle pas à tous les citoyens en général, mais seulement à tel ou tel type de « Bürger » où chacun a le droit de ne pas se reconnaître. Quel que fût le motif qui inspirât Haller, manœuvre de sécurité ou considérations littéraires, il a eu incontestablement raison de supprimer ce passage si plat en sa généralité.

Au surplus, un pareil développement devait gêner son plan. Haller a en effet entrepris de montrer d'abord ce qu'il y a de bon et de beau en son pays et il tient à marquer surtout que, si la vertu n'est plus comme autrefois un bien commun du peuple helvétique, elle subsiste pourtant en quelques individualités. Le peuple suisse n'est plus « la patrie des héros », mais de précieux restes de l'âge d'or survivent en des hommes qui seraient dignes d'être Romains et consacrent leur activité à la prospérité de la cité. Et Haller d'entonner la louange de deux hommes, Isaac Steiger et Michael Augspurger.

Ne nous attardons pas à ces éloges sans doute mérités. Isaac Steiger, alors directeur des Finances de Berne et futur maire de la ville, était fils de ses œuvres et n'était parvenu à ces hautes fonctions que grâce à son mérite personnel. Quant au second personnage, Haller le dépeint sous les traits d'un Caton (le nom revient deux fois en dix vers) qui, s'il n'a pas réussi à enrayer la corruption des mœurs, ne s'est du moins jamais laissé contaminer par elle et, comme une « digne », s'oppose au flot dévastateur.

A quoi tendent ces éloges parallèles qui en leur point culminant prennent une forme identique? Non seulement à nous rappeler que ces deux hommes ont un égal amour de la vertu et une pareille horreur du vice¹, mais aussi et surtout à servir de garants au poète. Et maintenant qu'il a pris ses précautions oratoires et soigneusement signalé tout le bien que l'on peut encore glaner en Helvétie, Haller va pouvoir aborder la satire. La manœuvre préalable remplit le premier tiers du poème, mais il n'importe. Haller pense s'être mis à ce prix, à l'abri de toute tracasserie et avoir découragé

1. Comparez dans le portrait de Steiger le vers 70 :

Er liebt die Tugend noch und auch die Tugend ihn;

avec le vers 88 du portrait d'Augspurger :

Kann er das Laster nicht, noch ihn das Laster leiden.

toute critique malveillante; il croit aussi, en redoublant de prudence, avoir prévenu toute interprétation désobligeante et prouvé la pureté de ses intentions. En est-il bien sûr? N'est-ce pas la plus cruelle des satires que de donner à entendre qu'il n'y a à Berne, en tout et pour tout, que deux honnêtes hommes? Haller sent bien ce que l'éloge de ces deux personnages a de trop exclusif et, par surcroît de précaution, il ajoute quelques vers prudents (v. 91 sqq.) : il y a, dit-il, quelques autres Bernois dont le vertueux caractère peut s'égaliser à celui d'un Steiger ou d'un Augspurger (et chacun pourra estimer qu'il est du nombre de ces rares privilégiés). Mais quand tous ceux-là auront fermé leurs yeux, qui restera-t-il pour remplir vertueusement les places vides?

La précaution qu'il prend ici contre les grincheux fournit au poète une transition commode. Qui restera-t-il? Mais personne. Il ne restera que ces faux grands hommes, que ces médiocres dont le portrait va suivre et où, bien entendu, aucun contemporain ne voudra se retrouver. Pour remplacer les disparus, il ne faut compter ni sur Appius, ni sur Salvius, non plus que sur Democrates ou sur Rusticus.

Il est inutile de suivre dans le détail du portrait chacun des huit types d'incapables que Haller a brossés. On voit défiler dans cette galerie le vaniteux hautain et distant qui ne se commet point avec les bourgeois; l'élégant à la mode de Paris, frivole et fat, le favori des dames; l'intrigant arriviste qui « fait » les élections et se vend à tout offrant; le citoyen borné, aux idées étroites, dont l'horizon ne s'étend pas au-delà des crûs qu'abrite sa cave; le raisonneur prétentieux qui ne juge bon que ce qui sort de sa bouche; l'admirateur du roi de France qui méprise la liberté de sa patrie; le faux dévot, hypocrite et retors; le fanatique ignorant et buveur qui manque de civisme¹.

Est-ce à ces écervelés, à ces esprits superficiels que l'on confiera le sort du pays? Ce serait alors conduire l'État à sa perte :

Bei solchen Herrschern wird ein Volk nicht glücklich sein !
Zu Häuptern eines Stands gehöret Hirn darein ! (v. 186).

1. Si Haller recherche parfois dans ces portraits le trait concret à la manière d'Horace afin de mieux caractériser le personnage (ex. : v. 144, 175), il retombe presque toujours dans le langage abstrait, dépeint les gens d'après leurs qualités morales (ex. : v. 157 sq.) et introduit volontiers des maximes générales (ex. : v. 155-156).

Et après avoir raillé ces gens uniquement préoccupés d'eux-mêmes, Haller expose sa doctrine du désintéressement social. Doctrine, il faut l'avouer, assez élémentaire et conçue en termes si généraux qu'elle pourrait s'appliquer aussi bien à toute autre branche de l'activité humaine qu'au service de l'État ; doctrine d'essence morale plus que pratique : pour bien servir son pays, rappelle le poète, on doit avoir une claire conscience de son devoir, se vouer avec sérieux à son travail, faire l'apprentissage de sa tâche, connaître le passé de sa patrie afin de mieux saisir les causes de sa prospérité présente, connaître aussi l'histoire des nations voisines dont l'attitude détermine pour une part l'orientation de la politique intérieure et extérieure. Dans cette formation du citoyen on veillera à ne pas négliger l'éducation du cœur (v. 219) et à lui inculquer le sens des vraies valeurs et le goût de la délicatesse morale.

C'est donc un plan complet d'éducation civique et d'éducation morale qu'élabore Haller vers la fin de sa satire. Disons plus : dans ce poème de 244 vers, la satire proprement dite ne remplit guère plus du tiers de la pièce ; et le reste tourne à la dissertation morale où l'on peut aisément discerner des analogies avec la doctrine que développera Frédéric II. Avant tout on est frappé par la place très importante qu'occupe ici la vertu¹. Ce mot de « Tugend » reparait périodiquement comme un leitmotiv qui règle à la fois la vie privée et publique, la politique et la morale. La vertu, le désintéressement sont le fondement même du despotisme éclairé du roi de Prusse et de la théorie du serviteur de l'État que développe Haller, après La Boétie :

Wer aber sich dem Staat zu dienen hat bestimmt...

Der würkt am Wohl des Volks und nicht an seinem Glücke (v. 191).

Mais, comme il arrive souvent chez Haller, il n'accepte pas en bloc le rationalisme de son temps ; il y introduit des nuances et fait des réserves sur certains points. Son attitude religieuse personnelle exclut en particulier de la doctrine la tolérance en matière de foi ; c'est, à ses yeux, le devoir de l'État de préciser,

Wie weit dem Herrscher ziemt der Kirche zu gebieten,
Wie Glaubens-Einigkeit sich schützet ohne Wüten (v. 208).

1. Cf. vers 190, 193, 218, 220, 224.

La faiblesse de cette dernière partie de la pièce réside dans la monotonie du développement, où chaque vers rappelle inlassablement que le meilleur gouvernant est le plus moral, et reprend uniformément le même thème avec une singulière pauvreté d'idées et de vocabulaire. Et la conclusion, outre ces insuffisances de forme, fait éclater un autre défaut plus grave, car il est d'ordre logique. Qu'attendions-nous de la démonstration pour laquelle Haller s'était entouré de tant de précautions? Ne tendait-elle pas à établir que la simplicité primitive et les vertus des aïeux devaient être restaurées dans la République helvétique? Mais le poète a oublié en chemin ses prémisses. Il a moins en tête la morale sociale et le salut public qui étaient la grande préoccupation de la pièce à son début; soucieux surtout de compléter ses conseils de civisme et de morale individuelle, il manie de nouveau l'abstraction, fait défiler sous nos yeux les notions de devoir, d'équité, de vertu et d'honneur et convie le futur gouvernant à songer à sa gloire. Tel est le point culminant de ce catéchisme moral. L'amour d'une gloire pure et désintéressée dont le rayonnement soit un exemple et un enseignement pour les générations futures, doit être le noble mobile de l'action des hommes. Dans cette voie le héros pacifique, touché d'une véritable grâce divine, s'affirmera plus grand que tous les conquérants et les « Weltbezwinger ». De nouveau on pourrait rapprocher ce point de doctrine chez Haller de la théorie de Frédéric II, qui souhaitait également que l'on eût l'ambition de sa renommée et qui, lui aussi, mettait le héros civil au-dessus du grand chef militaire.

La satire de Haller sur la corruption des mœurs est ainsi, de toutes les œuvres du poète, celle qui reflète le mieux l'influence de l'*Aufklärung*. Elle apparaît comme le point de rencontre d'une série d'influences généralisées; en elle se cristallisent des idées qui étaient dans l'atmosphère de l'époque: la pièce constitue donc un témoignage important sur l'état d'esprit d'une génération. Haller s'y attache surtout à mettre en valeur le rôle capital des vertus civiques, à rendre hommage à la vertu en soi, à manifester une généreuse aversion pour le vice; il y développe un programme d'éducation civique du citoyen, où son zèle moralisateur convie la bourgeoisie à prendre conscience de ses devoirs et, partant, de ses intérêts, dont l'intérêt général n'est que la somme; il y esquisse la théorie du gouvernant, premier serviteur de l'État; il tente enfin d'orienter l'éducation et la formation intellectuelles vers les

« Realien » beaucoup plus que vers l'érudition, vers le savoir pratique et immédiatement utilisable plutôt que vers la connaissance abstraite, objet de luxe. Par tous ces traits Haller se révèle le très authentique « *Aufklärer* » qui a absorbé et étouffé le poète des *Alpes*.

V

LA LANGUE ET LE STYLE

Les poésies de Haller posent un problème que nous ne devons pas esquiver parce qu'il s'est présenté à l'esprit du poète avec une douloureuse acuité et qu'il a eu lui-même conscience de la grande importance qu'il convenait d'y attacher. Toute sa vie Haller, désireux d'atteindre à la maîtrise de la forme, a mené un obscur combat contre la langue en laquelle il avait écrit ses poèmes et qui n'était pas à proprement parler sa langue maternelle. Il a eu en effet la singulière infortune de naître et de grandir en un pays où sans doute on parlait l'allemand, mais où « on le parlait plus incorrectement et presque plus rarement que la langue française résolument étrangère¹ ». « In meinem Vaterlande, jenseits den Gränzen des deutschen Reichs, sprechen selbst die Gelehrtesten in einer sehr unreinen Mundart; wir haben auch in unsern symbolischen Büchern und in den Staatschriften andre Declinationen, andre Wortfügungen. Diese Unarten musste ich nach und nach ablegen, und da meine anderweitigen Arbeiten mir nicht zuliessen, meine Stunden auf die Muttersprache zu wenden, so blieb mir allemahl eine gewisse Armut im Ausdrücke, die ich schon damahls am besten fühlte, wenn ich mich gegen die Leichtigkeit des Günthers verglich. Manchen Gedanken lähmte mir der Zwang der Sprache; manchen andern drückte ich mit einem unvermeidlichen Verluste an der Reinigkeit und an dem leichten Schwunge des Verses aus². »

Cette difficulté dont souffrait Haller dans l'expression de ses idées était encore aggravée par la conception qu'il se faisait du poète moraliste, ce qu'il fut essentiellement. Il estimait que le vers doit

1. Hirzel, p. 246. Préface de la 3^e édition des *Poésies* (1743).

2. P. 402.

être aussi dense, aussi riche de substance que possible, qu'il faut accumuler le plus grand nombre de pensées dans le plus petit nombre de vers et ne jamais laisser de répit ni accorder de repos à l'attention du lecteur. On lit à ce propos dans la préface de la quatrième édition du *Versuch Schweizerischer Gedichte* (1748) :

« Nach meinem Begriffe muss man die Aufmerksamkeit des Lesers niemals abnehmen lassen. Dieses geschieht ohnfehlbar auf eine mechanische Weise, so bald man ihm einige lähre Zeilen vorlegt, wobei er nichts zu denken findet. Ein Dichter muss Bilder, lebhaftte Figuren, kurze Sprüche, starke Züge und unerwartete Anmerkungen auf einander häuffen oder gewärtig sein, dass man ihn weglegt¹. »

Et dans cette même préface il ajoutait encore relativement à son impéritie : « Diejenigen » (Fehler) « die man mir vorgerückt, sind mehrenteils Sprachfehler. Aber ich bin ein Schweizer, die deutsche Sprache ist mir fremd, und die Wahl der Wörter war mir fast unbekannt. Der Ueberfluss der Ausdrücke fehlte mir völlig, und die schweren Begriffe, die ich einzukleiden hatte, machten die Sprache für mich noch enger. Ich wundre mich selbst nicht, wann vieles nicht nur ungewöhnliches, sondern auch *undeutsches* mir entfallen ist². » C'est dans la pleine conscience des insuffisances de la forme que Haller va inlassablement corriger ses fautes dans les éditions successives du *Versuch*. Le recueil ne s'enrichit guère de productions nouvelles, mais chaque fois l'expression en est remaniée et améliorée. Haller en « lime » encore le texte en 1768. Toutes les taches n'en disparaîtront pas. Mais du moins a-t-il laissé l'exemple d'un artiste consciencieux qui, trente ans durant, a fait de louables efforts vers la perfection de la forme. Quant aux incorrections et aux provincialismes qui subsistent encore après cette épuration, Haller les met sous la protection d'Opitz qui le premier prouva par son exemple que l'on peut édifier une réputation littéraire sur des incorrections de langue³.

1° *La langue de Haller*. — L'enfant et l'adolescent avaient surtout parlé le dialecte alémannique et le français. Le « hochdeutsch » fut la langue apprise d'une manière plus ou moins artificielle et garda

1. P. 249.

2. Hirzel, p. 249.

3. Hirzel, p. 250.

toujours dans l'œuvre du poète cette tare de n'avoir pas été la langue maternelle d'expression spontanée. Aux yeux des puristes du siècle, cette langue acquise fit toujours l'impression d'être gravement incorrecte ; et sur ce point les jugements de Gottsched et de ses élèves, de von Schönaich en particulier, l'auteur de *Die ganze Aesthetik in einer Nuss*, de J.-E. Schlegel et même d'Uz, sont parfaitement concordants. Les contemporains de Haller étaient-ils particulièrement sévères en leurs appréciations ? Les très nombreuses modifications apportées par Haller ont-elles à ce point transformé le texte ? En tout cas on ne peut guère plus aujourd'hui parler de fautes proprement dites et d'incorrections. Mais les mots ou les tournures dont il use sont souvent archaïques ou inusités ou gauches.

On peut relever :

— des désinences irrégulières : *der Elementen* (Alpen, v. 40). L'n a été retranché dans les remaniements ultérieurs. Mais dans la jeunesse de Haller cette désinence est constante sous sa plume. On en trouve de nombreux exemples dans les *Tagebücher seiner Reisen* : *Der Bergen* (p. 25), *der Räten* (p. 30), *der Häusern* (p. 35), etc.

— des divergences dans le genre des substantifs : *das Gems*, au lieu de *die Gemse* (Alpen, v. 235), *das Tau* (Alpen, v. 358), *das Fahn* (p. 89, v. 34), *der Eiter* (Alpen, v. 170), *der Gewalt* (Tageb., p. 30) ;

— des mots proprement suisses ou d'un emploi périmé : *die Huft* (Alpen, v. 106) pour « die Hüfte » ; *Hamen* (= Angel, Fessel) (Alpen, v. 442) ; *Verzug* (Alpen, v. 139) au sens de « Verzögerung » ; *der Saufei* (die verdorbenen Sitten, v. 175) entendu comme « Saufbruder ».

L'effort d'épuration de Haller semble avoir porté particulièrement sur les formes verbales. A l'époque des *Tagebücher*, il hésite grandement sur la conjugaison : non seulement il conjugue indifféremment le verbe *bauen* fort ou faible (cf. Tageb. p. 23 et 25), non seulement il ajoute des désinences inutiles : *er ware*, *er kame*, *er starbe*, *er wuchse* (Tageb. p. 26, 27, 37), mais il omet l'inflexion dans certains verbes forts : *er wachsst*, *er lasst* (Tageb., p. 27, 33) ; il écrit : *er rufte* (Tageb., p. 38), *er betrittet* (Tageb., p. 44). Ce genre d'irrégularités a disparu dans le recueil du *Versuch* ; il n'y subsiste guère que des verbes du dialecte suisse : *errinnen* (Alpen, v. 52) qui signifie « lever » en parlant de la moisson ; *angestorben* (Alpen, v. 482) équivalent de « ererbt ». Notons enfin des emplois

actifs de verbes d'ordinaire intransitifs : *fäulen* : au sens de « faulen » (Alpen, v. 170).

— de rares formes archaïques : par exemple *tumm* (mha *tump* = unerfahren ; Goethe emploie encore cet adjectif en ce sens dans le *Leipziger Liederbuch*).

Haller n'aurait eu nulle peine à justifier par un usage ancien ou local les irrégularités que nous lui reprochons et qui, soulignons-le encore, sont en infiniment petit nombre au regard des premières éditions du *Versuch*. Il aurait peut-être eu plus de mal à légitimer certaine raideur ou gaucherie d'expression. On peut admettre le génitif dans *wenig Landes*, qui est vieilli, quoique conforme à l'usage ancien (Alpen, v. 314). On peut discuter de la forme du possessif dans cette fin de vers : *zu sein und andrer Plage* (Alpen, v. 467) : est-ce le datif féminin *seiner* diminué de sa désinence ? est-ce la forme et l'emploi du génitif mha *sîn* du pronom personnel *er* ? La forme est de toute manière contestable. Plus contestable encore est l'expression *des heutes Freude* (Alpen, v. 76), qui n'a point d'autre référence en allemand. On trouve également un emploi inusité de *jetzt* dans ce vers qui décrit le mouvement de la balle du tireur :

Das blitzt und Luft und Ziel im gleichen Jetzt durchbohrt (Alpen, v. 112).

Haller use parfois à l'excès de syncopes que la mesure de l'alexandrin rend nécessaires et d'où résulte une fâcheuse et dure sonorité ; on ne peut le louer d'avoir écrit : *er findt* (Alpen, v. 156 et 232), *er bildt* (Id. v. 248), *die vergülzten Schnäbel* (Id. v. 393), *Verblendte Sterbliche* (Id., v. 441).

La syntaxe présente des tours vieillis, mais qui ne sont ni choquants, ni obscurs. Haller fait un large emploi de *vor* en deux sens aujourd'hui inusités : tantôt il en fait, comme au ^{xvii}e siècle encore, le synonyme de *vorher* :

Die Früchte funkeln da, wo vor die Blüte stund (Alpen, v. 216) ;

tantôt ce n'est que l'autre forme de la préposition *für* :

Und die Erfahrung dient ihm vor tausend Bücher (Alpen, v. 270).

Des constructions embarrassées et même équivoques ont été

généralement rectifiées à l'une des rééditions du recueil. On lisait primitivement aux vers 185-186 des *Alpes* :

Er treibt den trägen Schwarm von schwer beleibten Kühen
Mit freudigem Gebrüll durch den betauten Steg.

Et cette rédaction ambiguë permettait à Schönaich de s'exclamer :
« Wie schön der Hirt nicht brüllet ! » Haller a rétabli ici un texte clair :

Dort drängt ein träger Schwarm von schwer beleibten Kühen
Mit freudigem Gebrüll sich im betauten Steg.

Mais il n'a pas eu les mêmes scrupules devant tous les passages équivoques de son œuvre ; on peut hésiter, grammaticalement parlant, sur l'antécédent du pronom relatif dans ces deux vers :

Dort eilt ein schnelles Blei in das entfernte Weisse.
Das blitzt und Luft und Ziel im gleichen Jetzt durchbohrt (*Alpen*, v. 111-
[112]).

Il y a de même quelque chose de gênant dans ce vers dont la deuxième partie ne répète pas le verbe et où l'accord est boiteux :

Dein Trank ist reine Flut und Milch die reichsten Speisen (*Alpen*, v. 55).

Il est inutile et il serait fastidieux d'allonger cette liste d'exemples qui ne révèlent à vrai dire nulle faute patente. L'imperfection de la langue de Haller réside moins dans la forme des mots ou dans le choix du vocabulaire que dans l'agencement de la phrase, la rudesse des sons ou l'absence de rapports syntaxiques harmonieux. Une dernière citation montrera combien il manque du sens de la phrase allemande ; il s'agit de l'or que couve l'avare et que :

Das niemand weniger, als, wer es hat, besitzt (*Alpen*, v. 468).

Gottsched assurément écrivait une langue plus nette et plus dégagée et il donnait moins de prise aux critiques ; et pourtant il est moins grand écrivain peut-être que Haller. Il est d'ailleurs injuste de comparer Haller à des Allemands qui avaient d'emblée sur lui la supériorité de la langue ; mais il soutient fort honorablement la comparaison avec d'autres Suisses, avec Bodmer par exemple qui est moins correct et moins agréable à lire. Et c'est sans doute en

tant qu'écrivain suisse que, plein de méfiance envers lui-même, il désirait être jugé, lorsque, pour nous incliner à l'indulgence dans nos jugements, il donnait à son recueil le titre de *Versuch schweizerischer Gedichte*.

2° *Le style de Haller*. — On se rappelle la théorie de Haller, citée au début de ce chapitre, d'après laquelle le poète doit toujours tenir l'attention du lecteur en éveil tantôt par des images ou des comparaisons, tantôt par des formules ou des traits inattendus. On se rappelle également qu'il exigeait que les développements poétiques fussent denses et resserrés en évitant, dans toute la mesure possible, le banal et le remplissage. Il faut rendre à Haller témoignage de sa concision. Aucun poète avant lui ne s'était imposé si rigoureuse discipline et contrôle si sévère ; Günther dans ses grandes poésies s'abandonne trop souvent à la plaisante chimère qui l'entraîne ; Brockes est incapable de garder une juste mesure et chez lui les motifs s'ajoutent aux motifs en une longue série dont ne bénéficient ni le style ni l'idée. Haller au contraire abrège, élague, va droit à quelques traits essentiels. Et cette qualité synthétique doit lui être tenue pour un mérite incontestable ; elle fait de lui un isolé en ce siècle plutôt enclin à l'analyse. S'il n'a guère de prédécesseurs qui puissent rivaliser avec lui pour la concision, il n'a pas davantage d'imitateurs et jusqu'à l'époque des grands classiques peu de poésies seront d'une substance aussi dense que les poèmes du *Versuch*. Mais l'excès d'une qualité est bien près d'être un défaut et Haller n'a pas échappé à la rançon de son style trop condensé : dans la préface d'une nouvelle édition de ses œuvres, publiée en 1768, il rapporte ce grief qu'il dut entendre : « Man sagt, meine Gedichte seien zu gedrungen und die Gedanken zu kurz, die Bilder auch nicht genugsam auseinander gesetzt¹. »

Les images qui émaillent le style de Haller ne sont pas rares, mais elles sont le plus souvent banales, car il ne possède point la riche imagination qui sait trouver aisément les termes de comparaison inattendus. S'agit-il de décrire l'âge d'or (*Alpen*, v. 21, sqq.), il n'use que de traits négatifs dénués de toute valeur évocatrice. Il n'est pas davantage inventeur de métaphores. Il est avant tout un poète descriptif qui s'attache aux caractères les plus généraux et

1. Hirzel, p. 264.

les plus typiques d'un tableau dans lequel il encadre des impressions personnelles, des choses vues ou directement observées. Ici c'est le spectacle des vaches au pas lent qui broutent le long du chemin :

Sie irren langsam hin, wo Klee und Muttern blühen (*Alpen*, v. 187).

Ailleurs on trouve, insérée dans le tableau des mœurs patriarcales, la technique précise et détaillée de la fabrication du fromage (*Alpen*, v. 243 sqq.) Peut-être éprouvait-il en son for intérieur le besoin de reprendre ainsi contact avec la réalité et d'échapper à l'attrance fallacieuse des images cultivées pour elles-mêmes ; il avait traversé l'école de Lohenstein et avait appris depuis lors à se défendre des métaphores surchargées et du froid maniérisme. Mais ne sont-ce pas des traces de cette funeste influence que l'on trouve dans ces vers des *Alpes* :

Die Luft erfüllet sich mit reinen Ambra-Dämpfen,
Die Florens bunt Geschlecht gelinden Westen zollt (v. 375-376).

Un poète descriptif qui veut briller par la nouveauté de ses combinaisons verbales, doit accorder tout son soin aux épithètes. Au xvii^e siècle déjà, les théoriciens du langage attachaient une grande importance à cette question des « Beiwörter ». Haller lui aussi s'efforce d'en rehausser la qualité, mais n'y réussit que médiocrement, sauf dans les antithèses, qui relèvent d'un autre procédé. L'épithète inattendue est rare chez lui, et quand elle se présente, elle n'est pas toujours claire (cf. *Alpen*, v. 58). D'ordinaire l'épithète sans prétention est juste et bien adaptée.

Il trouve mieux l'imprévu dans les idées que dans les mots, et dans ce cas il est très capable de conduire tout un développement vers le trait qui résume ou oppose deux pensées de façon frappante. Par exemple, après avoir dépeint la pauvreté, condition même du bonheur de la Suisse, il conclut :

Wie sehr wünscht Peru nicht, so arm zu sein als du ! (*Alpen*, v. 58).

L'épithète qui n'a rien de rare en elle-même peut être mise en valeur par un procédé de rhétorique dans un effet de contraste :

Glückseliger Verlust von schadenvollen Gütern ! (*Alpen*, v. 61).

Une idée analogue à la précédente est parfois exprimée par des associations de verbes de sens opposé :

Beglückte, klaget nicht ! ihr wuchert im Verlieren (*Alpen*, v. 225).

Cette technique particulière nous amène à l'examen de l'un des procédés de style les plus recherchés par Haller, à savoir la sentence. Les sentences sont fréquentes à la fin des strophes, parce qu'elles fournissent une conclusion qui résume sobrement et sous forme lapidaire le développement antérieur et l'ancre dans l'esprit du lecteur ; mais elles se trouvent aussi à l'intérieur des strophes dont elles deviennent alors l'axe générateur. Elles sont en leur essence diversement constituées. Les unes reposent sur une opposition de mots et sur une sorte d'antithèse :

Der Elemente Neid hat euer Glück vergrößert (*Alpen*, v. 40).

Le trait final du poème des *Alpes* est précisément de ce type :

Das Glück ist viel zu arm, sein Wohlsein zu vergrößern (v. 490).

Et cet autre encore :

Kein Sklaven-Handwerk ist so schwer, als müssiggehen (v. 250).

Ailleurs ce sont au contraire des vérités morales qui sont ainsi mises en œuvre sous cette forme ramassée et presque didactique. Haller passe d'ailleurs insensiblement de l'un à l'autre type de sentences, de l'antithèse formelle à la vérité générale. Certaines d'entre elles se situent exactement à mi-chemin entre les deux genres :

So lang die Einfalt daurt, wird auch der Wohlstand währen (*Alpen*, v. 50)

Détaché du texte, ce vers semble être une sentence ordinaire de portée générale ; mais en fait l'intention de Haller est bien d'opposer les mots et les représentations impliquées dans « Einfalt » et « Wohlstand » (tel que ce dernier est d'ordinaire conçu par les hommes) : le poète combine donc ici deux techniques de la sentence.

Sous sa forme la plus large, celle-ci présente enfin une vérité générale destinée à résumer tout un développement ou à rappeler un leitmotiv essentiel. On peut en prendre pour type ce vers des

Alpes qui résume en quelques mots tout le sujet et la principale intention du poème :

Die mässige Natur allein kann glücklich machen (*Alpen*, v. 450).

La sentence ainsi pratiquée élargit en quelque sorte le poème, en recule les bornes étroites et lui donne une portée illimitée; elle transpose toute chose « sub specie æternitatis »; elle frappe l'imagination. Elle peut en dernier ressort ou causer la perte d'un ouvrage si elle verse dans le poncif, ou assurer sa survivance si elle en transfère la substance dans ces « geflügelte Worte » qui sont la menue monnaie des chefs-d'œuvre. Les poésies de Haller n'ont connu ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Alors que certains vers du *Guillaume Tell* de Schiller sont dans toutes les bouches, nulle sentence de Haller, semble-t-il, n'a eu la faveur d'être retenue par la sagesse populaire. Et c'est peut-être là une injustice, car Schiller lui-même n'a puisé chez nul autre que Haller ce goût des « Sprüche » qui est un des aspects caractéristiques de sa poésie moralisante.

Le style de Haller offre au total un heureux mélange d'éléments concrets et de notions abstraites qui ne se font certes pas équilibre, mais qui ne s'excluent pas. Sa poésie philosophique semble laisser prévaloir les secondes, mais conserve en fait des liens assez étroits avec la vie, tant rurale que religieuse ou politique; et sa poésie descriptive, d'autre part, où le concret pourrait l'emporter, ne s'en tient pas à l'apparence des choses, mais s'efforce toujours de pénétrer par delà jusqu'aux principes moraux que le poète y discerne. Ainsi le concret et l'abstrait s'allient ici pour donner naissance à une poésie qui vise à l'éducation civique et à la formation sociale, à une poésie de caractère moralisateur, tel que n'en avait eu aucune production antérieure, et qui suffirait, à elle seule, à assigner à Haller une place de novateur dans la première partie du xviii^e siècle. Il innove en outre par sa langue dont nous avons signalé les faiblesses, mais qui reste pourtant la langue d'un homme de science, apte à la fois aux précisions de détail et aux généralités. On peut lui reprocher une tendance à la grandiloquence, mais ses qualités de concision et de rapidité demeurent, qui en font la langue d'un lettré, élève des Latins. Si les idées morales que Haller a développées en ses œuvres relèvent surtout de l'influence anglaise, le véhicule dont elles usent porte incontestablement la marque de l'influence latine.

QUATRIÈME PARTIE
FRIEDRICH VON HAGEDORN
(1708-1754)

Ce n'est pas par l'effet d'une décision arbitraire ou d'un choix artificiel que le nom de Hagedorn prend place dans notre travail après ceux de Günther, de Brockes et de Haller. L'étude de cet autre poète hambourgeois nous est en quelque sorte imposée par les faits eux-mêmes. Si l'on traitait ses prédécesseurs comme des énergies composantes de la littérature allemande du XVIII^e siècle, on pourrait dire que Hagedorn représente tantôt la résultante de ces diverses forces, tantôt une force de sens contraire. Sa silhouette se profile sur un carrefour littéraire, sous les ombrages duquel nous nous arrêterons.

Si Hagedorn est encore plein de respect pour Opitz¹, dont il recommande la lecture à ses amis² et qu'il demande instamment à Bodmer de rééditer³, s'il témoigne d'une extrême indulgence en faveur de Hofmann von Hofmannswaldau auquel il prête de solides qualités⁴, il apparaît surtout comme le successeur direct de Günther et de Brockes et le contemporain de Haller : il s'apparente ou s'oppose à ces trois poètes de telle manière qu'une confrontation peut déjà permettre de fixer quelques traits et d'esquisser une première ébauche de sa personnalité. Comme Günther, il composera, surtout à ses débuts, des poésies de circonstance dans le genre fictif où tant d'autres — Besser, König ou Pietsch — avaient brillé d'une gloire de mauvais aloi ; et c'est chez Günther qu'il trouve la première expression dans la littérature allemande de la libre vie estudiantine avec ses chansons à boire et ses chants d'amour. Brockes d'autre part, chez qui le père de Hagedorn fréquentait à Hambourg, fut l'un des modèles du jeune poète qui garda longtemps pour l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen* un véritable culte ; en admirateur fidèle de la grande gloire de sa ville natale, il édita avec Wilkens

1. Cf. Eschenburg, I, 158 et 173. Nous citons Hagedorn d'après l'édition de J. J. Eschenburg. *Friedrichs von Hagedorn Poetische Werke*. Hamburg, 1800 en 5 parties : I, Lebrgedichte und Singgedichte ; II, Fabeln und Erzählungen ; III, Oden und Lieder ; IV, Leben und Nachträge ; V, Auszüge des von Hagedornischen Briefwechsels.

2. V, 80-81.

3. V, 92.

4. I, 158 et 159.

un choix de poèmes de Brockes en 1738, et s'inspira pour son compte de la manière que ce dernier avait mise à la mode et où il s'était illustré. S'il a plus tard parodié la méthode narrative, la poésie minutieusement descriptive de son devancier. s'il a répudié le pointillisme en littérature¹, il commença par imiter Brockes dans ce genre même, il loua sans réserve ses qualités poétiques², sa traduction de *l'Essai sur l'Homme* de Pope³ et lui rendit hommage pour s'être évertué à conserver à la langue allemande de vieux mots frappés d'interdit, voués à disparaître parce qu'ils avaient cessé de plaire ou parce qu'ils étaient supplantés par des vocables français⁴. C'est sans doute à Brockes que Hagedorn emprunta la forme de ses poèmes didactiques et peut-être aussi l'idée des fables que lui suggérait la traduction des œuvres de La Motte⁵ au tome I de *l'Irdisches Vergnügen*.

Haller, dont Hagedorn apprécie le talent⁶, présente avec ce dernier quelques similitudes de thèmes : tous deux louent le bonheur des humbles, la vie des simples campagnards qui ne se sont pas écartés de la nature; tous deux ont rivalisé dans le même genre des odes et des satires. Mais les différences qui les opposent l'un à l'autre sont infiniment plus nombreuses, et il n'est pas exagéré de dire que ces deux poètes — nés la même année — forment un contraste absolu en tous les aspects de leur personnalité, tant dans leur caractère individuel et la conduite de leur vie que par les tendances de leur production littéraire. Le Suisse Haller, tempérament austère, enclin à la mélancolie, écrit des œuvres graves en une langue souvent pesante, polit scrupuleusement ses poèmes, lutte constamment pour la maîtrise de la forme. Hagedorn au contraire, l'homme du Nord, semble mettre sa vie sous le signe du plaisir aimable et du moindre effort, sa carrière se déroule sans difficultés qu'il n'ait aisément surmontées; son naturel enjoué l'in-

1. IV, 115-118.

2. Cf. la satire *der Poet* dans le *Versuch einiger Gedichte*.

3. V, 16.

4. V, 94.

5. Cf. t. I de *l'Irdisches Vergnügen in Gott*, p. 537 à 582. Noter que Brockes n'a pas personnellement écrit de fables au sens propre du mot, c'est-à-dire de récits où les animaux jouent la comédie humaine en faisant la morale aux hommes. Ce qu'il appelle fables — et elles sont rares dans son œuvre — ne sont que des récits didactiques où tantôt des hommes, tantôt la nature inanimée, fleurs, feuilles, bourgeons, pierres, etc. chantent l'éloge du Créateur.

6. I, 173.

cline aux jouissances modérées, aux amoureuses tendresses qu'il conte en des vers ornés et pleins de grâce. La pureté et l'élégance de la forme chez Hagedorn font mieux ressortir la gaucherie de l'expression chez Haller et les faiblesses d'une langue teintée de dialecte. S'ils manient tous deux le fouet de la satire, ils en usent différemment : Hagedorn avec une raillerie légère, Haller avec moins d'habileté et de souriante ironie. La connaissance de l'histoire intérieure de Berne est presque indispensable pour comprendre en tous leurs détails les satires de Haller ; les personnages de Hagedorn au contraire n'offrent pour ainsi dire point de traits inspirés aussi directement d'un portrait. Haller, dès son premier recueil, donne toute la mesure d'un talent viril, mûri et conscient de ses fins, et n'ajoutera rien à la gloire de ses premiers poèmes : il est d'emblée et pour toujours le poète des *Alpes* ; mais on chercherait en vain dans l'œuvre de Hagedorn une pièce centrale, un poème de tout premier plan — sauf peut-être une fable — auxquels il ait attaché son nom. Haller enfin a, sa vie durant, remis sans cesse sur le métier son premier recueil et l'a poli sans répit ; Hagedorn, à l'inverse, a presque renié les imparfaites productions de sa jeunesse et renoncé à parfaire les poèmes de ses débuts.

Pourquoi se serait-il résigné à l'effort, puisque la vie dès l'abord semblait devoir lui sourire ?



Friedrich von Hagedorn n'est pas fils de pasteur comme Günther, Liscow, Lessing et tant d'autres poètes ; il est issu d'une famille de noblesse ancienne qui, depuis nombre de générations, était au service du Danemark et dont un membre avait été, au siècle précédent, ministre de Danemark en Espagne. Déchus d'une grandeur passée, les von Hagedorn n'étaient plus au xviii^e siècle que de modestes hobereaux sans fortune qui continuaient de servir dans la « carrière ». Le père du poète (1668-1722) portait le titre de « Königlicher Dänischer Conferenzrat und Etatsrat, Minister im Niedersächsischen Kreise » ; il remplissait en d'autres termes les fonctions de résident de Danemark à Hambourg. Ce diplomate était un homme cultivé, un lettré qui possédait une riche bibliothèque de livres français et s'était lié avec les cénacles littéraires et les poètes de la ville. Il fréquentait Hunold, Wernicke, Richey et aussi Brockes et König.

Deux fils lui étaient nés : l'un, Friedrich, qui vint au monde le 23 avril 1708, fut le poète dont nous nous occupons ici ; l'autre, Christian Ludwig (1713-1780), poussant plus loin que son frère aîné l'expérience de la diplomatie, entra plus tard au service de la Cour saxonne du roi de Pologne — où le satirique Liscow était lui-même secrétaire — avec le titre de conseiller de légation, et acquit la renommée d'un « Swift allemand ¹ ». Les deux enfants grandirent dans une aisance apparente et trompeuse sous la direction d'un précepteur. Mais quand le père mourut, la ruine de la famille était en fait consommée : de longues années durant, la situation matérielle des Hagedorn en sera fort précaire.

Malgré sa détresse financière, la maman, veuve, assumait les plus gros sacrifices d'argent pour permettre à ses enfants de poursuivre leurs études. Friedrich entra, en 1723, au gymnase de Hambourg, où des professeurs éminents jouissaient d'un prestige incontesté. De là, il alla, en avril 1726, étudier le droit à Iéna ; ce lui fut en réalité un prétexte pour cultiver les belles-lettres et adresser quelques poèmes de sa façon à Weichmann, l'éditeur hambourgeois d'une publication qui atteignit six volumes, intitulée *Poesie der Niedersachsen*. Cependant, poussé par une sorte de besoin héréditaire, il était, dès le mois de décembre 1727, de retour à Hambourg dans l'espoir d'obtenir à son tour un poste dans la diplomatie danoise. Mais son attente fut vaine ; nulle situation ne s'offrait à lui pour le moment. Hagedorn dut rester toute l'année 1728 et une partie de 1729 à la charge de sa pauvre mère. Il occupa ses loisirs à écrire : en avril 1729, il publiait son premier recueil de vers, *Versuch einiger Gedichte, oder erlesene Proben poetischer Nebenstunden*.

A cette époque précisément on donnait enfin suite à ses demandes réitérées de poste. Friedrich von Hagedorn, rentrant dans les voies tracées par ses ancêtres, devint secrétaire particulier du baron de Söhlenthal, ministre de Danemark près de la Cour d'Angleterre. Sans tarder il se rendit à Londres. Il semblait spécialement désigné pour ces fonctions par sa bonne connaissance de la langue anglaise, en laquelle il ne tarda pas à acquérir une maîtrise effective qu'il prouva en publiant deux ouvrages. Une vie nouvelle semblait lui sourire, large et insouciant, qui ne laissait pas d'inquiéter sa mère aux vues étroites de petite bourgeoise.

Il revint à Hambourg dans l'été de 1731 et, à la suite de divers incidents qui paraissent l'avoir brouillé avec son chef, il n'obtint pas un autre poste de diplomate. Force fut à l'enfant prodigue de réintégrer le foyer familial et de partager les maigres ressources de sa mère. Celle-ci fut d'autant plus atteinte par ce nouveau revers de fortune qu'elle ne savait déjà pas comment subvenir aux dépenses que lui imposaient les études de son fils cadet¹. Quelques légers subsides que Friedrich tirait de petits revenus personnels furent tôt épuisés. Il fallait aviser au plus vite : la hideuse misère frappait à la porte. Avec un allègre courage et une calme sérénité, sans tenir compte des récriminations de sa mère qu'un tel projet froissait en son orgueil intime, Friedrich von Hagedorn, fils d'authentique noblesse, sollicita et obtint un humble préceptorat chez un diplomate. Il voyait, dira-t-on la « carrière » sous un autre jour. Mais qu'importait à ce jeune homme qui, avant de philosopher, devait vivre. Du moins sa vie matérielle était-elle convenablement assurée, trop peut-être aux yeux de sa mère timorée : de fait, il dépense avec un insouciant optimisme l'argent qu'il gagne, il se dissipe quelque peu et hâte peut-être, par le chagrin qu'il lui cause, la fin de sa mère survenue en octobre 1732.

L'année suivante le trouve à Hambourg secrétaire de l'« Englischer Court », vieille société de commerce continental issue de la Hanse, qui couvrait le pays de tout un réseau de relations d'affaires et possédait à Hanovre un hôtel particulier, son siège social, l'« Englisches Haus ». Cet emploi qui comportait le logement et passablement de loisirs bien faits pour plaire à Hagedorn, valait mieux, à tout prendre, que la situation de salarié d'un prince. Il semblait désormais à l'abri du besoin. Cependant, pour mettre définitivement un terme à ses embarras d'argent, il épouse la fille d'un tailleur anglais installé à Hambourg, nommé Butler; elle n'était ni jeune, ni belle, ni même spirituelle, mais Hagedorn la croyait riche, et cette considération — ce mirage — primait toute autre aux yeux du poète depuis si longtemps traqué par les dettes. Hélas! son

1. Toute la correspondance de Hagedorn à cette époque est remplie d'allusions à la précarité de ses finances. Ayant réussi en 1731 à économiser quelque argent, il en envoie une partie à son jeune frère fort désireux d'aller étudier à Strasbourg et lui recommande de n'acheter des livres qu'à bon escient. « Unsre Mittel leiden's nicht, eine Bibliothek zu sammeln » (17 août 1731). Ailleurs il déclare au même correspondant : « Ich bin sehr reich an Schulden, arm an Gelde, und allerdings unkräftig dir zu helfen. » (20 août 1732). Cf. Eschenburg, V, 23, 28, 31.

attente fut déçue. Mais s'il n'épousa pas une riche héritière, il gagna du moins une épouse fidèle qui le soignera avec dévouement dans les dernières années de sa vie.

Dès lors la vie de Hagedorn s'écoule sans incidents notables. Il peut tout ensemble vaquer à ses fonctions professionnelles et se consacrer aux lettres, à la lecture, à l'amitié. Les portes des salons et des cénacles littéraires de Hambourg s'ouvrent devant lui; il compte dans ses relations ou au nombre de ses amis les hommes les plus illustres de la ville : le célèbre chirurgien Carpser, auprès duquel Brockes prend des leçons d'anatomie, l'auteur lui-même de l'*Irdisches Vergnügen*, des commerçants ou des littérateurs, des auteurs de tragédies ou des membres de la « Patriotische Gesellschaft », à laquelle Hagedorn s'affilie et qui se proposait de répandre en Allemagne le sentiment national par son organe *Der Patriot*¹. Il était ainsi en contact permanent avec des milieux cultivés, de manières délicates, dont le raffinement ne rappelle ni la mondanité des cours, ni le pédantisme affecté. Il aimait se retrouver parmi ces commerçants, ces employés, ces fonctionnaires, ces médecins, que groupait sous un même étendard le même culte de la beauté littéraire et qui se réunissaient périodiquement, tantôt dans un grand café de la ville, le café Dresser, où Hagedorn venait chaque midi, tantôt chez les plus riches d'entre eux. Carpser était du nombre de ceux qui pouvaient traiter leurs amis; mais le pauvre Hagedorn ne pouvait faire face à de pareilles dépenses. Pour oublier son infortune, il se rendait souvent à Harvstehude au bord de l'Alster, son séjour préféré. C'était encore à cette époque, au moins durant la semaine, une région solitaire, ombragée de tilleuls, sous lesquels se cachait un couvent. Hagedorn aimait le calme de ce lieu retiré, où la méditation n'était interrompue que par le passage des barques sur la rivière proche : c'est là qu'en dégustant quelque bon vin il a composé maints de ses poèmes².

Sa vie au total ne manquait point d'agrément. Il appréciait en connaisseur toutes les réunions où l'on goûtait les plaisirs de la

1. Peut-être y a-t-il là l'origine d'un « mouvement allemand » qui va à l'encontre de l'*Aufklärung* cosmopolite, et qui groupera plus tard tous les courants tendant à dégager, affirmer et faire triompher la notion de « peuple allemand » et de patrie allemande. Cf. Paul Kluckhohn : *Die Idee des Volkes im Schrifttum der deutschen Bewegung*. (Coll. « Literarhistorische Bibliothek. Verlag Junker & Drünnhaupt, 1934).

2. Il décrit l'endroit où y fait allusion en maints passages : I, 38, 101, 164; III, 142-145; IV, 158.

table; il aimait les joyeux propos qu'on échange et l'esprit qu'on fait en dînant, mais il aimait aussi la bonne chère, le bon vin, toutes les formes de l'art culinaire. Le résultat fut que, dès 1741, Hagedorn se plaint dans ses lettres de fréquents accès de goutte, de ses « podagrische Steifigkeiten¹ ». A Hambourg comme à Harvstehude il souffre de l'humidité de l'air et est « candidat de la sciatique² »; il doit s'armer de patience à l'approche du « triste hiver » qui le met en quarantaine et l'oblige souvent à garder le lit³. Il est en outre tourmenté d'insomnies et d'étouffements (« Engbrüstigkeit⁴ »). On pouvait craindre qu'il ne payât à brève échéance ses excès de bouche. Il avait coutume de dire, dans la joie communicative des banquets, qu'il souhaitait pour lui-même une vie pleine et courte et qu'il ne valait guère la peine de vivre plus de 45 ans. Son vœu fut presque exaucé : il mourut en effet le 28 octobre 1754, victime de la goutte et de l'hydropisie. Sans doute emportait-il dans la tombe une double satisfaction : il avait goûté à son gré les plaisirs de la vie et son corps n'avait à regretter aucune des joies terrestres; mais surtout il avait fréquenté avec désintéressement les cercles cultivés de Hambourg, où l'avaient attiré non le désir de se pousser dans le monde, mais un goût naturel des choses de l'esprit et le besoin d'élargir son horizon intellectuel.

*
* *

Bien qu'il voulût épuiser le plein rendement de la vie, l'homme avait des qualités. On lui pardonnera de ne pas s'être élevé au-dessus de certains préjugés de son temps, en ce qui concerne les Juifs par exemple. Comme tous ses contemporains, il partage la prévention commune que seule la brillante époque de l'*Aufklärung* dissipera, et il voit dans les Juifs des êtres sans conscience au cœur endurci, des échantillons inférieurs d'humanité incapables d'un généreux mouvement du cœur⁵. Et pourtant il était foncièrement bon et charitable. Quoique pauvre, il s'employa de son mieux à sou-

1. V, 31.

2. V, 39 en français dans le texte.

3. V, 43.

4. V, 44, 47.

5. Comparez à cet égard les jugements concordants de Brockes (VI, 288, 463, 547), de Hagedorn (III, 30 et I, 15, 154, 175), et du poète Uz (I, 129; II, 295).

lager l'humaine détresse et prodigua, dans la mesure de ses moyens, des secours matériels à un jeune homme digne d'intérêt qui méritait d'être tiré de l'ornière, Gottlieb Fuchs. Aussi faut-il accueillir avec réserve la déclaration de Lessing s'exprimant en ces termes sur Hagedorn : « Dieser Mann, der in seinen Schriften so vorsichtig, so anständig und so gutherzig war, war in seinem mündlichen Umgange äusserst beissend und beleidigend¹. » Ce jugement sévère de Lessing se fonde sur un seul incident de la vie de Hagedorn, où il imposa brutalement silence à un fâcheux, et est infirmé par les appréciations concordantes des correspondants et amis du poète, qui louent unanimement son commerce agréable et le charme des rapports qu'ils entretenaient avec lui. Il avait en effet le culte de l'amitié, d'une amitié plus virile et moins larmoyante qu'elle ne sera au temps de Jacobi.

En lui le poète s'éveilla de bonne heure. Un goût précoce de la poésie lui inspira très tôt le désir d'écrire des vers, non par pose ou par l'attitude artificielle des écrivains du xvii^e siècle qui « voulaient » être poètes, mais par un instinct naturel qui se fit jour dès sa jeunesse. Il a rapporté ce trait sur son enfance :

Mich hat von Jugend auf ein starker Zug regiert,
Der den gereizten Sinn zum Dichten angeführt ;
Der Kindheit liebster Scherz und kaum verständlichs Lallen
War oft ein Reimlein zart, das Andern nicht missfallen.
Ich nahm zum Zeitvertreib die Poesie schon an,
Eh noch der schwache Fuss zum Gehen Kraft gewann,
Und eh die kleine Hand die Lettern deutlich schriebe,
Empfand schon meine Brust zu Versen Lust und Liebe².

Encouragé par son entourage qui l'applaudissait, le jeune prodige délaissait, dit-il, les jeux ordinaires de son âge pour « exercer sa verve et sa plume ».

Que sont devenues ces toutes premières productions ? La plupart ont disparu. Les plus anciennement connues sont deux lettres publiées dans le numéro 111 du « Patriote » de Hambourg le 14 février 1726, et écrites par le lycéen Hagedorn : elles sont dans le goût de l'époque et décrivent l'oisiveté galante de l'écolier passionné qui néglige ses devoirs, recherche les plaisirs et fait l'éloge

1. Edit. Hempel, t. XIX, 373.

2. IV, 31.

de l'intempérance; la seconde de ces lettres est signée du pseudonyme de Charles de Sotenville et raille les fats littéraires dont les écrits allemands sont émaillés de mots français. Dès cette époque Hagedorn collaborait à quelques-unes des très nombreuses revues, périodiques et hebdomadaires qui pullulaient alors, en particulier à la « Matrone » de Hambourg — elle vécut trois ans (1728-1730) — dont l'éditeur et rédacteur principal était Johann Georg Hamann, un Silésien qui avait été un temps précepteur du jeune frère du poète. Hagedorn y publia divers articles ou poèmes inspirés de l'esprit de l'*Aufklärung*, parmi lesquels on peut citer dans le numéro 50 la « Satire de l'admiration irraisonnée », visiblement imitée de Brockes, qui trouva place l'année suivante, sous le numéro 8 des poèmes, dans le *Versuch*.

Le nom de Hagedorn figure également à plusieurs reprises dans le recueil de Weichmann, *Poesie der Niedersachsen*, auquel notre poète continua sa collaboration jusqu'à une date avancée. Bon nombre de ces « Beiträge », pièces lyriques ou épigrammes remaniées ultérieurement, furent incorporées plus tard aux œuvres définitives; mais la plupart furent simplement supprimées et ne méritaient point de survivre : ce n'étaient que poèmes de circonstance, chants nuptiaux, éloges littéraires, etc.¹

Par ces productions précoces, Hagedorn s'était attiré l'éloge des rédacteurs de revues et l'admiration des lettrés dès avant la publication de son premier recueil. Pourtant il ne s'efforçait pas de gagner la faveur du public par une forme impeccable et châtiée; il était en effet convaincu, « dass das viele Ausbessern demjenigen lebhaften Feuer, worauf das Salz und die Höhe der Gedanken beruht, oft mehr schadet als nutzt² ». Il estimait donc à cette époque que le feu de l'inspiration et l'élévation des pensées ne peuvent se concilier avec une préoccupation trop minutieuse de la forme — n'est-ce pas là le langage d'un poète vraiment inspiré dont le bouillonnement intérieur s'épanche comme un torrent? — et qu'à vouloir donner trop de soins à l'une, on risque de porter préjudice aux autres. Il disait encore : « Ich begreife nicht, wie die muntre Lebhaftigkeit eines feurigen Geistes mit der weichherzigen Furcht eines kleingläubigen Silbenzerrers sich vergleichen lasse. Die

1. Cf. IV, 46 sqq.

2. An Weichmann, 25 octobre 1726; V. 6.

Sprache der Götter muss nicht zaghaft werden¹. » Et Hagedorn de citer l'exemple de Pline, d'Ovide qui dédaignait de se corriger, tant il aimait, disait-il, un beau visage en qui une imperfection ou quelque cicatrice fait ressortir la perfection de l'ensemble. Il tient donc plus aux pensées qu'aux mots, plus au noyau qu'à l'enveloppe et conclut : « Ich meines Theils habe dichten, nicht reimen, ungekünstelt abfassen, nicht ausschweifen, schreiben, nicht schmieren wollen². »

Dès sa jeunesse Hagedorn avait pris un vif plaisir à la lecture — plaisir sans cesse accru avec l'âge — et en avait tiré une culture étendue. Si on peut lui reprocher d'en avoir fait trop complaisamment étalage, on ne saurait nier qu'elle reposait sur de solides assises. Car il lisait méthodiquement, non pour la vaine satisfaction d'avoir dépouillé beaucoup de livres, mais pour tirer de ceux-ci toute la substance qu'il pouvait en assimiler. La lecture s'accompagnait chez lui d'une longue réflexion parallèle, et c'est déjà une singulière expérience que reflètent ces conseils du jeune homme de vingt-deux ans à son frère Christian Ludwig : « Höre nicht auf..., über eine Stunde Lektüre zwei Stunden Meditation zu halten. Lies nicht « in spem futuræ oblivionis ». Ziehe das Solide dem Glänzenden, das Latein dem Deutschen, und Cicero dem Patrioten vor³. » Non qu'il ambitionnât de devenir par là un « savant », un érudit ! Il s'en est toujours défendu. Il préférerait rester le dilettante qui en ses heures de loisir touche un peu à tout, même aux sciences, désireux seulement de s'occuper de ce qui est « schön, angenehm und betrachtungswürdig⁴ ».

Il est impossible d'établir le bilan d'une telle passion et de dénombrer toutes ses lectures. Dans sa jeunesse il lit d'abord les écrivains allemands en vogue, les gloires d'hier et celles qui se lèvent à l'horizon littéraire : les poètes issus de la deuxième école silésienne, ou influencés par elle, Hofmannswaldau, Andreas Gryphius, les poètes de cour, puis Günther et Brockes, beaucoup d'autres encore, dont il ne faut pas surestimer le pouvoir qu'ils ont pu exercer sur Hagedorn. Sans doute il envisage les défauts et les insuffisances des uns pour ne pas les imiter, tandis qu'il s'efforce

1. An Weichmann : V, 6.

2. V, 7.

3. V, 24 (septembre 1730).

4. I, p. xxxiv.

d'emprunter aux autres le meilleur de leurs qualités : il souhaiterait d'avoir la flamme de Günther, le talent descriptif de Brockes, et l'art, comme Opitz, d'orner ses vers de fleurs mythologiques. Mais en fait toutes ces influences restent purement extérieures, elles ne l'affectent pas profondément, et, faisant allusion plus tard, dans une lettre à Bodmer, à ses lectures de jeunesse et particulièrement à ses lectures allemandes, il déclarera : « In denen Jahren las ich mehr französische als deutsche Dichter, und ich hatte Recht¹. » Toute l'évolution poétique de Hagedorn est impliquée dans cet aveu : il s'est inspiré d'abord de ses prédécesseurs allemands, puis a pratiqué l'imitation des étrangers.

Aux grands classiques de l'antiquité il vouera une respectueuse admiration qu'on peut estimer de commande : si nous exceptons Homère, Virgile, Juvénal et Horace, il dut lire superficiellement Plutarque, Théophraste ou Tacite. Si, comme le jeune Brockes, il s'enthousiasme à ses débuts pour l'art emphatique des Italiens, il découvrira bientôt, à la lumière des autres littératures, que leurs œuvres recèlent plus de figures de rhétorique que de naturel. C'est à Bodmer encore qu'il fera cette confidence : « Den Petrarch, Tasso und Marino habe ich vorlängst gelesen, ja sogar den Ariost. Aber nicht nur Pope, sondern schon Boileau haben mir einen Ekel wider jene erweckt, weil ich in ihnen mehr Figuren als Natur angetroffen habe². »

Au vrai — et il vient de le rappeler dans les lignes qui précèdent — Hagedorn a été à peu près uniquement nourri d'une double culture, sous réserve des trois ou quatre classiques anciens cités plus haut : d'une part il emprunte beaucoup d'idées et de suggestions à la poésie et à l'esthétique anglaises qu'il connaît bien ; et par lui le lyrisme allemand de l'époque entre dans la dépendance de la littérature anglaise ; d'autre part, il a une prodigieuse connaissance de la littérature française, comme le prouvent les remarques, notes et commentaires divers qui accompagnent ses poèmes, et il en alimente son lyrisme dans une large mesure. C'est de ces deux sources que dérive essentiellement sa connaissance de l'antiquité elle-même ! Et c'est à travers des traductions qu'il a pris contact avec elle ! Même les poésies anacréontiques publiées par Henri

1. 19 mai 1753.

2. V, 90. Lettre du 30 mars 1746.

Estienne n'ont pas été lues par Hagedorn dans le texte original, mais bien dans le recueil des *Poésies d'Anacréon et de Sappho* de M^{me} Dacier, paru en 1681. Hagedorn n'en a pas moins été l'initiateur de l'anacréontisme et c'est par lui que ce lyrisme s'est acclimaté en Allemagne¹!

L'influence de la littérature et de la civilisation anglaises sur Hagedorn fut d'autant plus grande qu'il la subit aux environs de la vingtième année, à l'âge de la plus plastique réceptivité. Tout conspirait alors à lui montrer l'Angleterre sous les plus séduisantes espèces; il avait la bonne fortune, dès son arrivée dans l'île, d'en posséder complètement la langue, dont il usera bientôt avec la sûreté et la maîtrise d'un véritable fils d'Albion²; il put ainsi, et sans le secours de personne, pénétrer le sens intime des institutions, de la philosophie et de la poésie anglaises. Ne croyait-il pas vivre là-bas dans un monde métamorphosé? Il quittait un pays où la « Kleinstaateri » et le despotisme, pas encore éclairé, avaient pesé longtemps sur la conscience du peuple. Hagedorn eut comme l'impression de respirer en Angleterre un autre air. L'atmosphère, depuis la glorieuse révolution de 1688, y était imprégnée de liberté, d'esprit critique, d'une élévation de pensée que l'on ne soupçonnait pas en Allemagne. Tout enchanta le poète, et de longues années après son séjour il conservait un souvenir attendri des horizons intellectuels dont il avait eu la précoce révélation et des mœurs politiques nouvelles qu'il lui avait été donné de connaître³. Dans une lettre à Bodmer du 19 septembre 1748 il déclare que les deux ans passés à Londres ont réveillé en lui « l'amour de la liberté qui lui était inné » et que ce sont là « les seules années qu'il désirerait revivre ». A la veille de sa mort, Hagedorn soupirera encore : « Wie wünschte ich, noch einmal das glückselige Engelland betreten zu können⁴ ».

1. Cf. Ausfeld, p. 32-33.

2. Hagedorn écrivait le français et l'anglais comme l'allemand, et il usait fort correctement de l'italien. C'est à coup sûr l'anglais qu'il préférerait; il disait être « in einem Stande, der mir die Art zu denken und die Sprache der Engländer üblicher und eigener macht als der Deutschen » (V, 84). Et il dit ailleurs : « Ich, der ich ohne Ruhm zu melden, ein halber Engländer bin ». (V, 74).

3. Cf. I, 64 où il vante « die Ehre freier Britten »; I, 46 où il s'écrie : « Wie edel ist die Neigung echter Briten ». Le jeune Schiller exprimera encore la même admiration pour la libre Angleterre; cf. *Kabale und Liebe*, II, 3 où Ferdinand dit à Milady : « Die freigeborene Tochter des freiesten Volkes unter dem Himmel, das auch zu stolz ist, fremder Tugend zu räuchern ».

4. Lettre à Bodmer, 1752, citée par H. Schuster : *Fr. v. Hagedorn und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*, p. 43.

Il eut ainsi la vision directe d'un monde où la poésie s'attachait à d'autres fins qu'à s'assurer la faveur des grands par des flatteries, dénigrer les mauvais poètes ou décrire des jardins artificiels. Il comprit qu'elle pouvait assumer une noble tâche en parant d'un vêtement poétique les grandes idées de la philosophie morale. La fréquentation des écrivains anglais lui révéla en particulier l'idéal de Shaftesbury, dont l'influence sur Hagedorn supplantait celle de la philosophie de Wolff, à laquelle tous les Allemands d'alors étaient soumis. Shaftesbury venait de remettre à la mode le culte grec du Beau et du Bien, *καλόν καὶ αγαθόν*, et de développer son eudémonisme qui ramenait l'éthique entière au seul désir d'être heureux. Il avait affirmé, en disciple des Grecs, l'étroite parenté de la vertu, de la vérité et de la beauté qui ne sont que les divers aspects d'une même harmonie intérieure, à laquelle l'homme tend d'une manière toute naturelle, pourvu qu'il associe le beau à sa vie morale. Il proposait donc à l'homme une harmonieuse éducation de tout son être, éducation dans le sens esthétique, qui coïnciderait finalement avec l'idéal moral. « All beauty is truth », se plaisait à répéter Shaftesbury (1670-1713).

Voilà le fond commun que reflète la littérature anglaise de l'époque. Les œuvres en prose ou en vers, les livres et les revues en répandent partout les idées. Hagedorn s'en repaît, et pendant son séjour en Angleterre, et à son retour. En ses nombreux loisirs il dépouille la plupart des ouvrages qui paraissent en langue anglaise, il s'imprègne des idées morales qu'ils présentent sous diverses formes, il recommande ou adresse même les meilleurs de ces livres à ses correspondants, à Bodmer surtout. Il recrute ainsi de nouveaux admirateurs à Pope, à Prior, à Gay, à Richardson qui fonde la morale sur le sentiment et exerça de ce chef une influence considérable non seulement en France sur Diderot et Rousseau, mais en Allemagne sur Gellert et Klopstock. Hagedorn lui-même verse des larmes à la lecture de Richardson¹ et s'enthousiasme pour *Clarisse Harlowe* : « Es enthält alles, was die Tugend verehren und das Laster verabscheuen und beklagen lehrt². »

1. V, 410-411.

2. Cf. O. Lehmann. *Die deutschen moralischen Wochenschriften des XVIII. Jahrhunderts als pädagogische Reformschriften*. Leipzig, 1893. Voici, à titre documentaire, quelques noms de ces revues : *der Vernünfftige* (1713), *die lustige Fama* (1718), *der Patriot* (1724), revue de Hambourg, contre laquelle se dresse *die Bassgeige*, rédigée en Knittelverse ; *der Vernünfftler*, dirigé par Mattheson ; *der Sammler* (Göttingen, 1736),

Il retrouvait les mêmes idées morales dans les revues anglaises inspirées des principes qui avaient assuré le prodigieux succès du *Spectator* d'Addison (1711-1712) en régénérant la moralité publique et le goût des lecteurs. Dans leur fréquentation Hagedorn était devenu sensible à des qualités qu'il regrette de ne pas rencontrer dans les publications allemandes et il juge celles-ci « insipides » quand il les compare aux hebdomadaires anglais. Pourtant un grand progrès avait été fait dans cette voie depuis que Bodmer, donnant l'exemple, avait lancé les *Discourse der Mahlern* (1721) ; immédiatement toute une floraison de revues littéraires et morales avait vu le jour, qui se proposaient le même but que les revues anglaises de l'époque : répandre les valeurs morales, prôner la vertu, combattre les préjugés sociaux ou religieux, faire l'éducation du lecteur et l'initier à la véritable liberté intellectuelle. Ainsi l'influence des revues anglaises contribuait à orienter indirectement la poésie allemande vers les idées morales, à lui fixer un but supérieur et extérieur à elle-même qui ne pouvait la faire pénétrer dans le peuple, en sorte que ce lyrisme du XVIII^e siècle, quoique en réaction contre la poésie savante du siècle précédent, reste comme lui l'apanage de milieux privilégiés.

Mais l'information et la culture de Hagedorn ne se bornent pas à son expérience directe de la littérature anglaise. Nous savons qu'un autre pays dont il possédait bien la langue quoiqu'il n'y eût jamais séjourné, ne le sollicitait pas moins. La formation intellectuelle de Hagedorn est, pour une part importante, d'origine française. Et, chose curieuse, il a puisé dans la littérature française une inspiration diamétralement opposée à celle qu'il avait tirée de la littérature anglaise. Ce ne sont donc pas des idées morales, des leçons de vertu qu'il y cherche, ni rien qui corrobore ses découvertes anglaises. S'il a lu Montaigne, Marot, il ne retient du classicisme que des aspects fragmentaires. Il ne cite jamais Corneille, Racine ou Molière,

Beiträge zu den gelehrten Zeitungen, Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks (Halle, 1743), *der Pilgrim, der Einsiedler, Deutsche Schriften für die Freunde des Verstandes und Witzes, Belustigungen des Verstandes und Witzes*, édité à Leipzig par Schwabe et favorable à Gottsched ; sans compter les revues plus connues : *der Sittenmater*, qui succède aux célèbres « *Discourse der Mahlern* » ; *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, hostiles au parti de Gottsched ; *Moralische Betrachtungen* ; *Kritische Beiträge* ; *Bremer Beiträge*, fondés en 1744 par les anciens amis de Gottsched, las des querelles littéraires, à savoir Gärtner, Rabener, Adolf Schlegel, Ebert, Zachariä, Giseke, qui substituent à la critique stérile et au perpétuel rappel des règles la production féconde.

mais a fréquenté Boileau, La Bruyère, La Fontaine, Bussy, Fléchier et Gui Patin. Ce n'est pourtant pas des écrivains du grand siècle qu'il s'est le plus inspiré, mais des poètes libertins français, dont quelques-uns étaient ses contemporains, des petits maîtres de la « poésie légère » dont nous reparlerons à propos des *Odes* : Chaulieu, La Fare, Chapelle, Lebrun et leurs imitateurs. Non seulement Hagedorn tira tout un recueil de cette inspiration française rigoureusement opposée à celle que lui avaient suggérée les Anglais, mais il composa encore, à l'exemple de ces petits maîtres et en français, un conte comique en vers d'une extrême liberté d'allure — « eine zu jugendliche Erzählung », écrit-il à Bodmer¹ — intitulé *Sonnets musqués*², que l'édition d'Eschenburg n'ose même pas reproduire. Sans doute cette œuvre était-elle dans la manière des « Hirtengedichte » d'un certain Naumann, « dont la licence, écrivait Hagedorn, surpasse tout ce que vous avez vu dans ce genre, même les contes de Rost, où il y a tant de ce que Plaute nomme « versus immemorabiles »³ ».

Peut-on aller jusqu'à dire que la culture anglaise de Hagedorn est au service de la moralité, et sa culture française au service de la licence ? que la première représente l'essentiel de son lyrisme et que la seconde n'est qu'un accident dans sa production littéraire ? Ce serait sans doute forcer l'interprétation des faits et donner fausement à entendre que l'anacréontisme n'occupe qu'une place réduite dans l'œuvre de Hagedorn. Et pourtant, quand il parle de culture intellectuelle, il semble bien songer exclusivement à la première, puisqu'il l'envisage sous l'aspect de la moralité. Il souhaite que cette culture soit aussi large et aussi variée que possible et il rappelle à cette occasion le mot de la reine Christine : « La lecture est une partie des devoirs d'un honnête homme⁴ ». Mais il refuse d'admettre qu'elle se suffise à elle-même, qu'elle soit son propre but ; il la subordonne au contraire constamment à deux fins.

D'une part la culture intellectuelle sera toujours la servante de la moralité ; une belle œuvre ne l'emportera jamais sur un beau geste. Quand Hagedorn met en parallèle toutes les beautés d'Homère et un seul acte, une seule manifestation de quelque discrète vertu, on

1. V, 108, 7 avril 1749.

2. *Id.*

3. Lettre en français à J. A. Ebert, 15 septembre 1743. Cf V, 128.

4. I, p. xxxvii.

voit trop où son penchant l'incline, à l'instigation de Buckingham :

Wie schön ist nicht Homer, der Dichter aller Zeiten,
Wie reizend, wie gelehrt, wie reich an Trefflichkeiten !
Doch auch nur Eine Tat rechtschaffner Menschenhuld,
Der wahren Mässigung, der Grossmut, der Geduld,
Verschwiegne Tugenden, die wir mit Kenntnis üben,
Sind noch einmal so schön als was Homer geschrieben¹.

D'autre part la culture intellectuelle, étayée de l'étude des littératures et civilisations étrangères, ne doit pas être tenue pour un simple ornement de l'esprit ; elle n'est que la condition nécessaire pour s'élever à l'idée d'un cosmopolitisme où s'épanouit l'*Aufklärung* de l'époque et que Basedow — un autre Hambourgeois — avait formulé en ces termes : « Der Zweck der Erziehung muss sein, einen Europäer zu bilden. » Hagedorn tient sensiblement le même langage. Ardent défenseur d'un cosmopolitisme littéraire avant la lettre, il ne se lassait pas de recommander à ses amis la lecture des œuvres étrangères au contact desquelles il s'était lui-même formé et qui avaient le plus contribué à sa culture personnelle. C'est dans cet esprit qu'il écrivait à son protégé Gottlieb Fuchs — le « Bauernsohn » — le 17 septembre 1748 : « Indessen bitte ich inständig, nicht nur den Fakultätswissenschaften und gelehrten Sprachen, sondern auch dem Französischen und Englischen allen Fleiss zu widmen. Die in diesen beiden Sprachen geschriebenen Bücher werden Ihrem guten Geschmack unentbehrlich fallen, sobald Sie solche verstehen und ohne Anstoss lesen. Man muss ein Europäer, und mehr als das sein, um nicht bloss eine einheimische Vernunft und ein « ingenium glebae » zu haben². »

Voulait-il, en écrivant ces derniers mots, faire allusion aux disputes littéraires de son temps et enrober en termes congrus sa désapprobation ? La chose n'est pas impossible. Aux yeux d'un écrivain qui tenait la culture en si haute estime et la voulait mettre au service de si nobles fins, les querelles de lettrés en Saxe et en Suisse devaient paraître bien mesquines. Certes il rendait hommage aux efforts de Gottsched pour introduire en littérature et en esthétique les principes rationalistes et assigner à la poésie une mission didactique et moralisatrice. Hagedorn, sur ce point, était de son

1. I, 121 : *Witz und Tugend*.

2. V, 55.

avis ; et comme Gottsched encore, il concevait que la poésie devait, selon le principe même d'Horace, « docere cum jucunditate », être utile aux lecteurs, contribuer à leur formation. Mais peut-être présentait-il obscurément les insuffisances et les lacunes de la conception trop absolument rationaliste de Gottsched, qui devait régner sur les lettres aussi longtemps seulement que la sensibilité et le sentiment n'auraient pas su reconquérir le terrain perdu.

Aussi, quand on le prie de prendre parti et de trancher le débat pendant entre Leipzig et Zurich, il s'abstient prudemment d'afficher des préférences. Il pense *in petto* que ces « gelehrte Kriege » sont proprement ridicules et se borne à déclarer : « Gottsched hat seine Verdienste; Bodmer und Breitinger haben die ihrigen auch. Es ist eine grosse Schwachheit, die Fähigkeit, die zur Dichtkunst und Kritik erfordert wird, nur sich und seinen Freunden zutrauen und beilegen zu wollen, und Andre davon auszuschliessen. Weder Sachsen noch die Schweiz ist « patria vervecum » ; und man muss ein Professor sein, um sich allein des kritischen Richteramts anzumassen¹. » Il se proclame « lecteur impartial », soucieux avant tout d'élargir sa culture par la pratique des anciens et des modernes. Bodmer se fait-il plus pressant, plus insinuant, Hagedorn aussitôt échappe à l'étreinte en protestant de son admiration pour les résultats de la collaboration de Bodmer et de Breitinger et en affirmant son intention de n'être point embrigadé : « Mich aber haben verschiedene Ursachen abgehalten, an den kritischen Händeln unsrer Zeit Teil zu nehmen : eine gewisse Abneigung, meinen Namen in den meisten periodischen Schriften zu erblicken ; der Mangel an Musse ; eine gewisse Friedfertigkeit ; und insonderheit ein billiges Missvertrauen in meine Kräfte². » Plus tard encore il se félicitera de n'être point un savant, un érudit : « Dafür habe ich die beruhigende Erlaubnis, bei den Spaltungen und Fehden der Gelehrten nichts zu entscheiden³. »

Le consulte-t-on sur la question de l'emploi de l'hexamètre, il garde comme dans la querelle de Gottsched et des Suisses une neutralité prudente. Au nom de la tolérance il admet en allemand ce mètre antique que d'aucuns condamnent systématiquement. Mais pourquoi l'inopportune-t-on en le priant de prendre officiellement

1. V, 17-18. An Weichmann, 8 septembre 1741.

2. V, 83. An Bodmer, 3 juillet 1742.

3. I, p. xxxiv.

position sur ce sujet? « Ich bin auch gebeten worden, mich dafür zu erklären, und in diesem Metrum zu schreiben. Ich erkläre mich nicht dawider, schreibe auch nicht darin¹. »

Hagedorn apparaît surtout soucieux de ne pas être mêlé aux querelles de son temps, qu'il s'agisse du retour à la métrique latine ou de l'emploi des caractères latins en imprimerie. Et s'il avoue par hasard son secret penchant, il supplie aussitôt son correspondant de faire le silence sur son aveu : « denn ich bin sehr für die Toleranz, und werde über die heutigen Beschäftigungen der Poeten und ihrer Richter nichts entscheiden... Ich kenne aber das « *genus irritabile vatum* ». Es erlaubt keine Neutralität, die ich doch in tausend Fällen für vernünftig und nötig ansehe² ».

Malgré sa prudence et ses réserves, Hagedorn n'a pas pu se dispenser pourtant de livrer à ses lecteurs sa conception de la poésie. Nous savons à ce propos qu'à l'âge de dix-huit ans le poète jugeait choses secondaires les questions de forme. Il ne maintient plus dans cette rigueur absolue son point de vue d'antan ; il prend forcément conscience de la nécessité de polir ses vers ; mais ce travail de la forme lui paraîtra toujours secondaire en poésie : « Gelehrte Leser erfodern mehr in Gedichten als ein ungekränktes Silbenmass, einen wohlklingenden Reim und zierlichen Ausdruck³. » La correction matérielle n'est pas la poésie ; une heureuse disposition des rimes, un impeccable assemblage de mots ne tient pas lieu d'inspiration. Hagedorn savait que celle-ci est un don divin qui requiert l'active participation du poète et l'émotion directement ressentie :

Was hilft es, Reim und Reim und Wort und Wort verbinden?
 Man soll dies, was man setzt, vorher selbst empfinden.
 Was deine Mus' entdeckt, Verwundrung, Liebe, Pein,
 Muss nicht durch Kunst verstellt, es muss gefühlet sein⁴.

Mais ce sont là des exigences théoriques auxquelles l'œuvre même de Hagedorn ne satisfait guère. Il a fort bien défini le lyrisme personnel et les conditions qu'il doit remplir ; mais il ne s'est point soucié d'en donner l'exemple. Parfois sans doute il s'est senti soulevé par une subtile inspiration, pénétré d'une mystérieuse intuition :

1. V, 64. An Fuchs, 16 mai 1751.

2. V, 157, 18 septembre 1752.

3. I, p. xxxix.

4. *Versuch : Der Poet*, vers 43 sqq.

la poésie lui apparaît alors comme un pouvoir surnaturel, capable de deviner mille choses que le commun des hommes ne soupçonne pas ou dont ils se gaussent. Celui qui est touché d'une pareille grâce transfigure en sa parole inspirée l'humble réalité, et, renouvelant le miracle d'Orphée, subjugue la nature entière attentive à écouter sa lyre :

Wir singen : Boreas muss schweigen ;
Der Wald erstaunt ; es horcht das Meer ;
Und wenn wir uns recht wild erzeugen,
So kommt der Mond gehorsam her¹.

Un tel poète ne doit produire que par intermittences, et seulement lorsqu'il se sent en proie au frisson divin ou à quelque grande émotion :

Der Erzpoet, der unaufhörlich dichtet,
Der Criticus, der unablässig richtet,
Sind nicht ein Paar, das mir gefällt².

Qui ne souscrirait à ces définitions, à ces sages préceptes de Hagedorn théoricien ? Mais lui-même y a-t-il conformé son œuvre ? Il apparaît immédiatement qu'il n'en est rien. La mission qu'il attribue au poète résulte tout ensemble des principes d'Horace et des leçons des moralistes anglais. La tâche du poète ici-bas ne se borne pas à révéler les harmonies qui chantent au fond de son âme ; il doit contribuer par son art à adoucir les mœurs, faire aimer la vertu, fournir des modèles aux générations futures, ennoblir l'humanité, chasser les préjugés, faire naître la sérénité dans les cœurs et le contentement intime, condition du bonheur³. Dans cette conception tout imprégnée de l'idéal « *aufklärerisch* », le poète assume une mission d'éducateur ; il est chargé de guider ses contemporains vers le flambeau éternel à la limpide lumière, dont les hommes ne s'approchent qu'en tâtonnant. Il a donc une tâche noble et sacrée, et des responsabilités lui incombent. La poésie n'est pas un vain amusement ; elle ne doit pas se proposer uniquement de fournir une distraction ; elle doit aussi instruire, amender, rendre meilleur. Elle est celle qui « *so bessert als ergetzet* »⁴. Son rôle consiste à faire

1. II, 134.

2. I, 173.

3. I, 115.

4. I, 69.

l'éducation de l'humanité, à en exalter les bons penchants, à ajouter quelque chose à l'âme et au cœur des hommes :

Dann will die Dichtkunst mich durch ihren Reiz ergetzen,
Der in die Seelen wirkt, und Herzen edler macht¹.

Et plus nettement encore :

Ein Dichter lehrt das menschliche Geschlecht
Der Tugend Reiz und ihrer Taten Recht².

Par là Hagedorn rétablit la fonction du poète dans un prestige digne de son nom. Il renonce sans doute à la tâche désintéressée du chantre du cœur dont il fit, en passant, le portrait idéal. Quel progrès pourtant sur le xvii^e siècle où l'on ne voyait dans le versificateur qu'un aimable illusionniste ou un flatteur éhonté ! Avec Hagedorn le poète redevient cet inspiré qui guide l'humanité dans les voies du bien et lui dispense les hautes pensées morales que la société ne peut méconnaître sans s'avilir à ses propres yeux. Mais c'est là, dira-t-on, faire œuvre pure de moraliste ! En effet. Si Hagedorn a totalement épousé le point de vue des moralistes anglais, s'il a donné son adhésion sans réserve à la fonction didactique de la poésie conçue comme un agent de perfectionnement du monde et comme un moyen de hausser le niveau moral de l'humanité, c'est qu'en vérité il trouvait chez un Shaftesbury l'écho de ses plus secrètes préoccupations. Qu'il fût plus moraliste que poète, la preuve nous en est administrée par une lettre adressée à Bodmer le 17 septembre 1752 où Hagedorn fait cet aveu : « So will ich Ihnen nicht vorhalten, wenn es mir erlaubt wäre, immer in meinem Lesen und Schreiben ein Poet zu sein, wenn ich so müssig und sorglos, unverhaftet, gesund und aufgeräumt lebte...als ich vielen scheine..., dass dann wirklich keine Schreibart sein würde, in der ich mich lieber üben und versuchen möchte, als in moralischen Briefen, die für mich eine besondere Reizung haben³. » Et dans une autre lettre du 16 septembre 1753 adressée au même Bodmer⁴,

1. I, 38.

2. I, 114-115.

3. Cité par H. Schuster : *Fr. v. Hagedorn und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*, p. 38-39.

4. Cité par H. Schuster, *ibid.*, p. 39.

Hagedorn exposera qu'il regrette « als unpoetisch » tout ce qu'il a écrit antérieurement, qui n'était pas conforme à l'image qu'il se fait désormais du poète, paré de toutes les perfections du sage stoïcien : « Ich stelle mir einen Poeten fast in der Vollkommenheit vor, nach welcher die stoischen Lehrer ihren unerfindlichen Weisen bildeten. »

LE PREMIER RECUEIL

A l'âge de vingt et un ans (en avril 1729) Hagedorn publia à Hambourg son premier recueil poétique qu'il prétend n'avoir livré au public que sur les instances du rédacteur Hamann¹ et auquel il donna, selon la mode du temps, le titre d'« essai » : *Versuch einiger Gedichte oder erlesene Proben poetischer Nebenstunden*². Le sous-titre comme la préface jointe à l'ouvrage confirment la conception de la poésie que nous avons déjà rencontrée chez le jeune Hagedorn : il voit dans la production poétique le meilleur divertissement, la plus agréable détente dans les « heures d'amusement », un passe-temps utile et louable qui vaut bien, à tout prendre, celui que cherchent dans la bière les membres de certaines sociétés³. Par là Hagedorn se rattache étroitement aux poètes du xvii^e siècle qui prisait tout particulièrement ce genre de titre dans les recueils poétiques et chez qui sont légion les « Poetische Nebenstunden », « Poetische Nebenwerke », « Vermischte Nebenarbeiten », « Akademische Nebenstunden », etc.

Du reste, loin de renier ici l'influence de ses prédécesseurs et de

1. Cf. V, 86 : Lettre à Bodmer du 3 juillet 1742. Hagedorn s'est souvent repenti d'avoir publié ces œuvres de jeunesse et il déclarait regretter « l'empressement juvénile » avec lequel il avait suivi le conseil de Hamann. Encore avait-il brûlé beaucoup de ses premières productions. Cf. I, p. xxiii et xxxiv, ainsi que IV, 35 sqq.

2. Nombre d'œuvres du xviii^e siècle présentent ce titre de *Versuch* qui dissimule l'hésitation d'un poète ou la faiblesse de ses productions, mais peut-être aussi l'incertitude d'une époque de transition qui ne s'est pas encore incarnée en des thèmes personnels. Cf. Hagedorn : *Versuche einiger Gedichte* (1729) ; *Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen* (1738). — Haller : *Versuch schweizerischer Gedichte* (1732). — Gleim : *Versuch in scherzhaften Liedern* (1743). — J. N. Götz : *Versuch eines Wormsers in Gedichten* (1745). — Palthen : *Anakreontische Versuche* (1750) ; *Versuche zum Vergnügen* (1758). — Consbruch : *Versuch in Westphälischen Gedichten* (1751). — Charlotte Unzer : *Versuch in Scherzgedichten* (1751).

3. V, 6. An Weichmann, 25 octobre 1726.

prétendre à l'originalité, Hagedorn, inaugurant une méthode qui lui est chère et dont la sincérité lui fait le plus grand honneur, cite ses modèles et nomme les écrivains dont il s'inspire à l'ordinaire ou qu'il a plus spécialement imités dans son livre : Hunold, Besser, Pietsch, König ; — Rachel, Canitz et Boileau, auxquels il emprunte le sujet de sa satire *der Poet* ; — Horace, qui lui fournit le prétexte d'une traduction libre dans *der Schwätzer* ; — Günther, chez lequel il puise des thèmes ; — Brockes, dont il plagie le style descriptif en deux poèmes (n° 2 et 12) et dont il copiera même le froid procédé d'énumération¹ ; — Marini et Wernicke, à chacun desquels il doit un poème. Si l'on ajoute que la pièce intitulée *Schreiben der Kleopatra* est dans la manière des « Heldengedichte » de Hofmannswaldau, et que la poésie liminaire sur la Russie rappelle la fadeur des poésies de circonstance et les œuvres des poètes de cour silésiens, on aura une idée assez exacte du manque d'originalité du recueil.

Pourtant au milieu de ces imitations et de tant d'emprunts étrangers, quelques traits se dessinent qui sont le présage de l'originalité ultérieure. La « description d'un ballet » (pièce 2) contient déjà en germe une part d'inspiration anacréontique. L'Ode au vin, toute pesante qu'elle soit, surchargée d'érudition sous le poids de laquelle le poète halète, prélude cependant aux chansons à boire de plus tard. Les satires surtout annoncent les futures poésies didactiques, les *Lehrgedichte* des œuvres complètes, et permettent de suivre les progrès du poète qui, s'inspirant pour le fond de la sagesse d'Horace, élimine de plus en plus l'emphase et tend vers la clarté dépouillée.

Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des remaniements dont le *Versuch* a exceptionnellement été l'objet. Qu'il nous suffise de rappeler que malgré la répugnance qu'éprouvait Hagedorn à remettre en forme des poèmes antérieurs, il pensa plus tard pouvoir tirer un meilleur parti de quelques pièces de son recueil de 1729, et en utiliser les matériaux à des fins nouvelles. Si donc le recueil initial, presque renié par son auteur², n'a pas trouvé place dans les éditions d'œuvres complètes, quelques-unes au moins des 15 pièces qui le composaient, ont passé partiellement, après avoir subi de profondes modifications, dans d'autres poèmes. C'est ainsi

1. *Versuch*, pièce 8, vers 11-14.

2. Cf. V, 86 et la préface des Fables, II, p. iv.

que les 24 strophes de la pièce 5 du *Versuch : Die Grösse eines weislich-zufriedenen Gemütes*, condensées en 15 strophes, ont fourni le poème didactique *der Weise*, publié en 1741, mais avec un changement dans la conception du sujet; la pièce 8, *Satyre von dem unvernünftigen Bewundern*, a passé pour une part (vers 47-84 remaniés) dans le *Schreiben an einen Freund*¹. Une troisième pièce du *Versuch, der Wein* a pris place, après remaniements, à la fin des *Odes et Chansons*². Le reste du recueil n'a pas été retenu par Hagedorn. La satire imitée d'Horace, *der Schwätzer*, qui figure dans les poèmes moraux³ ne ressemble que par le titre et le sujet à la pièce 6 du *Versuch* dont l'exécution est toute différente⁴. Les autres poésies n'ont pas été réimprimées, sauf la dernière, le *Portrait d'Isis*, sonnet français de Hagedorn⁵.

Le *Versuch einiger Gedichte*⁶ débute par une préface pleine de la confiance en soi d'un jeune homme de vingt et un ans qui affronte sans crainte le jugement du public et attend de ce dernier le blâme et l'éloge, mais ne se montre disposé à aucune concession pour se concilier la faveur de ses lecteurs; il consent seulement à se ranger sous le parrainage : a) d'une part, d'illustres prédécesseurs — von Logau, von Ilgen, von Canitz, von Besser — qui, comme Hagedorn, ont voué un culte désintéressé à la poésie; b) et d'autre part, de l'abbé français Massieu, dont il prétend suivre les préceptes exposés dans le tome III des mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, intitulé « Défense de la poésie ».

Son but constant, dit-il, a été « dass ich in meiner Poesie Vernunft und Wahrheit zum Augenmerke gehabt, und fremden Zierat, schwülstige Gedanken und falsche Schönheiten vermeiden wollen ». Et c'est sur la mise en œuvre de ces principes que Hagedorn demande à être jugé par les lecteurs raisonnables et impartiaux.

1. *Lehrgedichte*, I, 46.

2. III, 143.

3. I, 84.

4. Les deux poèmes de Hagedorn sont tirés de deux satires différentes d'Horace; le meilleur est inspiré de la satire IX du premier livre d'Horace.

5. Haller a de même écrit plusieurs poésies françaises. Cf. l'édition de ses œuvres par Hirzel, p. 215-221. — On trouvera le *Portrait d'Isis* dans le *Versuch einiger Gedichte* (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts, Stuttgart, 1883, p. 98-99) et dans l'édition d'Eschenburg (IV, p. 142-143).

6. Nous citons le *Versuch* d'après les « Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts ». Stuttgart, 1883.

D'emblée donc il se sépare de l'enflure de Lohenstein et en repousse les fausses beautés.

Il présente lui-même ses œuvres au public, au premier rang desquelles figurent cinq odes qu'on ne saurait, dit-il, apprécier saine-ment qu'en appliquant à ces poèmes l'étalon qu'ils réclament, en les jugeant dans l'esprit même où ils ont été composés. Hagedorn donne donc une longue et minutieuse définition de l'ode, sans retenir la distinction classique entre l'ode anacréontique, dont il n'est pas encore question en littérature allemande, l'ode horatienne, plus familière, et l'ode pindarique. L'ode exige « un grand feu », alimenté par une liberté sans frein, qui remplit le poète d'un intérêt exclusif pour son objet, qui l'inspire, l'enthousiasme et l'exalte au-dessus de toutes choses, qui l'entraîne sur des voies nouvelles, en sorte que ses pensées planent par delà le monde et la nature, le temps et l'histoire : rien en effet ne lie le poète, rien ne lui prescrit de lois ; il dispose de tout à sa guise ; toutes les ressources, la réalité, la fable, la fiction et l'histoire, s'offrent à son imagination qui se joue des entraves et des limites des genres, sûre d'atteindre au sublime, à la majesté non fardée, sans le secours d'artifices de style.

En précisant de la sorte les conditions et les exigences de l'ode, Hagedorn montrait déjà, à vingt et un ans, une claire intuition des règles de l'art et un sain jugement des concepts poétiques, dont on a parfois exagéré l'originalité¹.

Quant aux satires, qui constituent pour une part le recueil, elles sont inspirées des considérations suivantes : Quiconque se montre sous un jour ridicule, octroie tacitement à un chacun le droit de le railler ; tout vice mérite moquerie. Mais la satire digne de ce nom, ne doit pas déverser sa bile dans un esprit de partialité ; mue par un « amour réel de la vertu » elle évitera la misanthropie venimeuse et saura distinguer le vice, de l'homme qui en est affligé : elle fustige le premier sans réserve, mais elle ménage le second et ne devra jamais faire le portrait d'un individu précis dans ses critiques, dont la vérité d'observation fera cependant rougir les coupables. Ainsi on pourra « étriller des mœurs ineptes et d'infâmes abus sans blesser la conscience de personne » et mettre au pilori ces gens déraisonnables « qui sont le vivant démenti du principe

1. Soixante ans plus tôt Boileau avait déjà dans l'*Art poétique* (chant II, v. 58 sq.) caractérisé « le vol ambitieux » de l'ode.

du meilleur des mondes¹ ». Car Hagedorn reste en toutes choses un *Aufklärer* ; il met au service de la vertu la satire dont le rôle doit être de corriger ceux qui pourraient faire douter du bien-fondé du principe leibnitzien et d'attaquer les vices avec des armes dont « la vertu n'ait point à rougir ». En d'autres termes, sa conception de la satire respecte le précepte ancien : « dicere de vitiis, non de personis » et s'astreint à dire la vérité « ridendo, non rudendo² ». La satire ne doit jamais tourner à la pasquille ni au brocard insultant ; elle s'appuie sur des faits, non sur des injures, elle raille, mais ne nomme pas ses victimes ; elle use de la forme indirecte, comme en usa Fénelon qui, pour critiquer la Cour du Grand Roi, eut recours à la fable de *Télémaque*. Hagedorn estime d'ailleurs que cette critique indirecte est préférable à toute autre et atteint mieux son but : « Sollte hie und da das in den Versen befindliche moralische Salz etwas scharf und beissend scheinen, so bitte ich nur, dieses zu überlegen, dass in unseren Zeiten alle Katechisation, Trost, Lehre und Vermahnung bei den meisten Gemüthern nicht so viel fruchte als ein lehrreicher Scherz und die freie Entdeckung ihrer Torheiten. Wir wollen fast lieber böse als lächerlich vorgestellt sein. »

Les principes sont donc nettement posés et les qualités qu'exigent l'Ode et la Satire clairement définies. Mais qu'en vaut la réalisation ? L'exécution est-elle à la mesure de la doctrine ?

Les odes groupent plusieurs poèmes conventionnels. La première du recueil, *Das frohlockende Russland*, qui rappelle singulièrement l'ode de Günther sur la Paix de Passarowitz écrite dix ans plus tôt, est une œuvre lyrique de commande où le poète s'évertue à chanter les mérites et la gloire du jeune tsar de Russie, Pierre II, à l'occasion d'une fête donnée à Hambourg par le ministre de ce pays pour commémorer le récent couronnement du prince. Hélas ! Malgré les exclamations et les cris d'admiration de Hagedorn, malgré le « grand feu » que l'Ode suppose, le poème reste froid, et ne dépasse pas le niveau des médiocres poésies de circonstance où l'auteur hausse le ton, force la voix, multiplie les appels, sans réussir à émouvoir ni même à intéresser le lecteur.

La pièce n° 10, *Die Vortrefflichkeit der mit Gelehrsamkeit verbundenen Klugheit*, placée sous le signe de Günther, n'est pas une

1. Cf. Vorrede, p. 11.

2. Eschenburg, V, p. 8, 9, 13. Cf. aussi *Versuch*, pièce 8, vers 106 sqq.

dissertation morale, comme tendrait à le laisser croire l'abstraction du titre, mais un nouveau poème de circonstance pour féliciter le nouveau syndic de Hambourg.

Le poème qui porte le numéro 14 est une froide ode amoureuse où Hagedorn chante sa belle. Il faut en retenir cependant ce trait d'un *Aufklärer* : Doris plaît au poète non seulement par sa beauté, par l'harmonie de son corps, par la grâce de ses membres, mais plus encore par son entendement, par son esprit avisé. Cette pièce, presque académique, ne frémit même pas de la passion contenue qui dicte à Cléopâtre la lettre à César (n° 11), qui vient de la quitter pour faire à nouveau la guerre. Il eût suffi en vérité de peu de chose pour dégager cette poésie du genre des « Heldenbriefe » de Hofmannswaldau dont elle reste tributaire. La reine délaissée, dont le cœur et les sens ont été comblés d'amour, gémit ici sur son esseulement, sur les charges du pouvoir pour une femme qui ne sait que se donner, sur l'absence du bien-aimé et la tyrannie de la nuit loin de lui. Elle lui crie son amour et la douleur qu'elle ressent de la séparation, en des termes où paraît déjà le thème lamartinien : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé. » Car Cléopâtre soupire :

Mir wird die Burg verhasst, Hof und Gemach ist öde,
Nun Cæsar mir geraubt, nun Cæsar nicht mehr da.

Et elle le supplie de revenir à elle, dans ces bras qui lui seront un mol oreiller. Malgré les défauts inhérents au pathos amoureux, cette ode est peut-être l'une des mieux venues du recueil.

Les odes 2 et 3, *Beschreibung eines Ballets* et *Der Wein* esquissent toutes deux des thèmes anacréontiques, préludent à des motifs poétiques que l'on retrouvera plus tard chez Hagedorn, et sont intéressantes à ce titre. La première, inspirée d'un passage de l'*Adonis* de Marini, décrit agréablement le charme de la danse dont les figures sont empreintes alternativement de sérieux et de gaité. Musique, grâce de la femme, harmonie des attitudes trouvent ici un interprète d'autant plus docile que déjà s'inscrit dans les vers 95 à 110 un goût marqué pour les thèmes du vin et des baisers, substance des futures odes anacréontiques. Le second poème, consacré à l'éloge du vin, est d'une exécution gauche : il transporte d'abord le lecteur dans une atmosphère mythologique où passent sous ses yeux les légendes et les traditions grecques, le cortège et le char

de Bacchus, les Silènes ivres. Puis Hagedorn, reprenant contact avec la réalité, dépeint les méfaits du vin chez l'amoureux qui ne peut se tenir debout près de sa belle, — chez le buveur déçu qui, n'ayant pas trouvé l'oubli au fond de son verre, le fracasse sur le mur, — chez le foudre de guerre qui, racontant avec feu ses exploits, jette à terre les gobelets et les cruches, macule les vêtements de ses commensaux et déclanche une bataille par son geste maladroit. Faut-il donc condamner le vin et « maudire les dons des treilles ? » Non ! De tout temps les Allemands ont bu le vin de leurs vignes et y ont puisé leurs vertus traditionnelles de sincérité, de fidélité et de bravoure. Après ce développement banal, l'ode s'achève en un « Trinklied » : le poète lève une dernière fois son verre pour louer le vin et convie ses « frères » à l'imiter.

Si nous négligeons la pièce n° 4, qui est un plat éloge de la poésie, nous en aurons fini avec les odes lorsque nous aurons examiné la cinquième, intitulée : *Die Grösse eines weislich-zufriedenen Gemütes*. Cette pièce, inspirée d'Horace, est un éloge de la sagesse et présente cet intérêt d'être une sorte de préface de la philosophie morale que développeront plus tard les *Lehrgedichte*. Déjà pourtant le jeune poète n'hésite pas à dissenter de ces graves sujets. C'est trop peu de dire que la sagesse consiste à ne pas se laisser leurrer par les apparences et à apprécier chaque chose selon sa valeur propre ; elle exige surtout cette qualité du cœur qui trouve le contentement en soi-même et n'attend pas son bonheur des mains de la Fortune. Or les hommes, au lieu d'incliner naturellement à cette sagesse, sont communément « esclaves de la folie », de la sottise, victimes des apparences, et s'attachent à de faux biens. « Honorer Dieu et la vertu », « ne point trop désirer », telles sont les maximes qui épargnent à l'homme les soucis et les regrets. Le sage n'a point d'or, mais n'encourt pas la malédiction du prochain, il connaît un repos plein de quiétude que la richesse ignore.

Sein höchstes Gut, das ist ein rein Gewissen (v. 35).

Occasion propice pour développer ici la théorie de l'innocence et de l'âge d'or de l'humanité primitive, dans laquelle les instincts de l'homme s'exerçaient en une activité sage et mesurée, loin des richesses, du luxe, du raffinement dont le seul effet a été de cristalliser les vices.

Der grösste Schatz, das ist ein weiser Geist,

répète le poète. Cette sagesse est la meilleure arme dans la vie, elle donne la force d'en surmonter avec calme toutes les vicissitudes et d'opposer le même visage serein et une âme égale à l'adversité et à la bonne fortune. Elle est la seule et grande qualité personnelle, sans laquelle toutes les autres — rang social, titres, richesse — ne sont rien. Hagedorn, pénétré de cette sagesse précoce, se flatte de ne point aspirer aux honneurs et de ne pas nourrir davantage une basse envie ; il ne veut ni accéder aux dignités par la flatterie et la ruse, ni renoncer pour une illusion au vrai bien. Sachant que la faveur des hommes est fragile, la gloire éphémère et que la louange ne va pas toujours au mérite, il persistera dans la voie du contentement de soi.

Poésies de circonstance, grandes fresques descriptives ou tableaux moraux, les Odes de ce premier recueil étaient au total de qualité assez faible ; elles ne méritaient guère de survivre et l'on comprend que Hagedorn les ait pour la plupart supprimées ou transfusées en d'autres poèmes. Elles présentent cependant cet intérêt historique, qui en légitime l'étude, d'offrir en maints passages la préfiguration d'œuvres ultérieures ou de thèmes futurs ou une esquisse de la philosophie du poète.

Plusieurs des Satires ont eu le même sort que les Odes : Hagedorn les a impitoyablement biffées, et pour les mêmes raisons : peut-être les gaucheries, les maladroites, les insuffisances y sont-elles encore plus apparentes que dans l'autre partie du *Versuch*.

La satire n° 6, *Der Schwätzer*, inspirée d'Horace¹, est non un portrait mais une galerie, une série de portraits de fâcheux, dont l'effet est moins direct que dans la satire définitive des *Lehrgedichte*, où Hagedorn sera en proie à un seul et même importun, où l'action sera donc mieux centrée. Ici, le premier bavard pose sans interruption quantité de questions indiscretes et s'avère incapable de garder un secret ; un second ne peut louer le poète qu'au détriment de ses rivaux ; un troisième apporte des nouvelles politiques toutes fraîches, une science de l'information qu'il a puisée à l'instant dans les gazettes ; un quatrième fait grand mystère de toutes choses et vous glisse à l'oreille des secrets... sur le prix des denrées ; un autre enfin accable le poète de confidences sur ses misères physiques et l'en entretient encore à minuit sans que sa victime puisse

1. *Satires*, II, 6, vers 53 sqq.

lui échapper. La satire se déroule ainsi et prend fin d'une manière tout artificielle : les développements sont juxtaposés sans être reliés entre eux et tournent court arbitrairement quand le poète a rempli 96 vers.

C'est le même défaut de développement par accumulation, sans lien organique entre les parties, que nous reprocherons à la satire suivante : *Der Artzt*, dont le héros est un médecin du nom de Clistorell, empiriste orgueilleux qui semble s'être fait l'auxiliaire de la mort. Cet ignare invente des méthodes nouvelles dont le résultat est d'aggraver chaque fois les maux des patients et de transformer une indisposition passagère en une infirmité durable. Ses élixirs, ses potions, ses poudres ont déjà tué combien de gens :

Den wirft sein Spiritus sehr zeitig in das Grab,
Dem stösst ein Vomitiv das Herze peinlich ab,
Den würgt sein Pillen-kram, der muss durchs Salz erblassen,
Der stirbt am öftern Schweiss, und der am Aderlassen.
Er übertrifft die Pest und ist der Seuchen Bild,
Weil er fast ganz allein den Toten-zettel füllt (v. 41 sqq.).

La monotonie de la forme gâterait irrémédiablement tout, si la satire, délaissant ce grotesque, ne s'en prenait à ceux qui ont recours à ses offices. Ce n'est plus dès lors la caricature d'un charlatan qui nous intéresse, mais le tableau des vices des hommes. La réclame mensongère organisée par Clistorell ne lui attire pas seulement des gens trop confiants, mais aussi les fourbes, les captateurs de testaments, tous ceux qui spéculent sur la mort de leur prochain. Une femme avide de jeunes galants veut-elle se débarrasser de son vieux mari catarrheux, elle a recours au charlatan et satisfaction lui est donnée en un tournemain :

Er kömmt : Der Kranke stirbt. Sie darf sich ledig sehen.

Un jeune neveu désire-t-il, au terme de ses gaspillages, hériter de son oncle avare, Clistorell, à qui il graisse la patte, le met bientôt en possession du magot. Ce fléau vivant transformera sous peu le pays en désert ¹.

Nous passerons rapidement sur la satire suivante : *Der Poet*, inspirée de Günther, comme « Le Médecin » ; non qu'elle soit

1. Cette satire est inspirée d'une lettre de Günther à son père (avril 1722) : cf. Krämer, II, 201, v. 413-417.

négligeable, mais on y a déjà fait allusion pour caractériser la poétique du jeune Hagedorn. C'est dans cette pièce en effet que, s'élevant contre les mauvais poètes qui confondent « reimen » et « dichten », burinent leurs rimes et mobilisent en leurs vers tout le corps des anciens dieux, Hagedorn proclame la nécessité pour le vrai poète d'éprouver l'inspiration d'en haut (« ein Zug von oben ») et de se fonder sur des faits vécus, sur des « Erlebnisse », dont seul jusqu'ici Günther avait donné l'exemple. (Mais nous savons combien peu Hagedorn a conformé sa pratique à ses théories). Fi donc des rimeurs qui chantent l'amour, alors que leur fait défaut le commerce des belles, et y suppléent par leur lessivière ! Ne point feindre, voilà tout le secret d'émouvoir, comme le prouve l'exemple de Cicéron, dont la sincérité exclut toujours l'artifice, de Virgile, de Gottsched, de Günther surtout. Mais la masse des soi-disant poètes ne sont que des plumitifs qui, uniquement préoccupés de noircir des pages, font de la poésie « la servante de la flatterie ». Ils se pressent dans les antichambres pour présenter leur placet à de puissants protecteurs, pour mendier une faveur. Peuple vil, que la satire fustige à bon droit et qui en leurs poèmes de circonstance déshonorent la poésie !

Deux pièces d'un caractère hybride peuvent encore être rattachées aux satires. L'une (n° 8) porte effectivement le titre de *Satyre von dem unvernünftigen Bewundern*, mais développant le thème du « Nil admirari » d'Horace, elle est bien plutôt en sa première partie un poème didactique, un éloge de la sagesse, qui conduit Hagedorn à distinguer de la vertu le vice et de la folie la sagesse. Il est ainsi amené à préciser encore sa conception de la satire :

Die Bosheit schärft sie nie, noch bittre Tadelsucht.

Ich will der Torheit nur, nicht ihren Sklaven fluchen,

Und sonder Unterlass die Weisheit eifrigst suchen (v. 106 sqq.).

Le monde semble au poète une maison de fous, où chacun ne voit que la folie du voisin et se croit sage. Beau thème, dira-t-on, pour un satirique que n'aveugle pas la haine ou la misanthropie. Mais, chose curieuse, Hagedorn renonce à la lutte ! La sagesse l'inclinant à l'indulgence envers les travers humains, il se contente de regarder et de se taire, plutôt que d'encourir la colère de ceux qu'il serait tenté de fouailler. Il montre donc assez peu de courage intellectuel ; prêt à châtier le vice, il redoute les conséquences de la

satire, car il n'est pire danger que de s'en prendre aux sots qui veulent se savoir admirés. Aussi, dit-il,

... ich seh und schweige still,
Und zähme Mund und Kiel, so oft er sticheln will (v. 230).

La pièce n° 13, *Poetisches Sendschreiben an Herrn J. D. P.*, où Hagedorn expose son goût de la poésie en général, ne nous intéresse ici que dans la mesure où, justifiant le penchant du poète à la satire, elle s'oppose à l'apathie, à la neutralité indulgente de la pièce précédente. La satire inspire aux fous une crainte salutaire; si elle est un mal, elle n'est qu'un mal minime qui en pallie de plus grands et qui sert la vertu. Elle est plus efficace en ses effets, lorsqu'elle fustige à bon escient, que le sermon de l'ecclésiastique et la bonne parole prêchée du haut de la chaire. Et elle atteint directement le coupable.

Hagedorn confesse son inclination « zum freien Sticheln »; il use volontiers de l'ellébore, il pratique la satire dans l'intime persuasion qu'il suffit d'ouvrir les yeux de beaucoup de gens sur leurs faiblesses ou leurs sottises pour qu'aussitôt ils soient révélés à eux-mêmes et reviennent à une juste mesure (v. 25-38). Il démasque donc les sots, espérant peut-être secrètement, en disciple d'Horace, survivre surtout par sa critique des mœurs.

Que penser de l'ensemble de ce premier recueil poétique de Hagedorn? L'impression dominante qui s'en dégage est, il faut le reconnaître, celle d'une médiocrité qui parfois, s'estompant, s'élève à un accent personnel sans atteindre à l'originalité vraie, mais le plus souvent reste dans l'étroite dépendance des contemporains. Seule l'habileté est déjà grande quand l'auteur s'approprie certains thèmes ou certaine « manière » d'écrivain. Günther dont il a été question et Brockes sont à cet égard les deux poètes dont il se rapproche le plus. A leur école il apprend à exercer sa verve satirique ou à brosser une jolie description. Il faudrait citer à titre d'exemple le tableau gracieux, précis, détaillé de l'enfant sur les bords de la Saale qui fait des ricochets dans l'eau avec une pierre, ou de cet autre qui envoie son chien repêcher dans la rivière la branche qu'il y a jetée¹. Ces scènes sont du meilleur genre descriptif de

1. Pièce 12 : *Beschreibung des Ienischen Paradieses*, vv. 212 sqq.

Brockes, qu'il imite pour l'heure, en attendant de le railler. Mais on a surtout démêlé en ces vers d'un jeune homme des promesses d'avenir, et le goût de certains thèmes que développeront les œuvres suivantes.

II

LE CONTEUR

Neuf années s'écoulaient entre la publication du *Versuch* et l'apparition du premier livre des « Fables » qui fut édité en 1738 sous le titre de *Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen*. Dans l'intervalle beaucoup d'autres poèmes de Hagedorn, et en des genres différents, avaient paru dans diverses revues. Ces pièces de vers écrites au fil des jours et qui, pour la plupart, prirent place dans les ouvrages postérieurs du poète, mais en ordre très dispersé, témoignent que leur auteur n'avait ni hâte ni ambition.

Auteur? Le mot sonne mal pour désigner le bourgeois de classe relevée qu'était Hagedorn, l'homme que sa mère eût souhaité encore plus aristocrate. Il avait pourtant de la distinction, de la tenue sous des apparences un peu bohèmes; de la facilité aussi, mais elle ne l'incline pas à l'ambition qui trouble la quiétude, la tranquillité personnelles et envenime la bonne sociabilité. Ce qu'il a d'un auteur véritable, c'est la large culture désintéressée qui l'a libéré des influences allemandes par la connaissance non seulement des modernes, anglais ou français, mais des anciens, et, chose plus rare dans son milieu, de la littérature des xv^e et xvi^e siècles, tant en Italie qu'en France ou en Allemagne.

Quelques-unes des fables parurent pour la première fois en 1732 dans le quatrième volume de la « Poesie der Niedersachsen »; telle pièce, comme *der Berg und der Poet* y figure déjà en sa forme définitive; d'autres furent remaniées pour constituer en 1738 le premier livre des fables qui fut ensuite annexé au recueil des *Moralische Gedichte* de 1750. Ce dernier ouvrage eut en 1752 une deuxième édition, augmentée, qui contenait également le deuxième livre des Fables. Les deux livres comptent au total 119 poésies qui occupent tout le tome II de l'édition d'Eschenburg (246 pages)

L'œuvre de Hagedorn fabuliste est donc importante et mérite d'être prise en considération.

Si Hagedorn a donné à ce genre littéraire un éclat particulier, il ne fut cependant pas un initiateur en ce domaine; des contemporains du poète aux noms bien oubliés aujourd'hui l'avaient précédé dans cette voie, comme s'ils voulaient préparer le public à accueillir de prochaines productions. Un certain Mayer avait publié dans le deuxième volume de la *Poesie der Niedersachsen* une traduction en vers de dix fables de La Motte, bientôt suivies de transpositions d'Ésope et de La Fontaine par Wilkens. Tous deux purent ainsi faire naître en Hagedorn le premier projet d'une imitation des fabulistes. Brockes de son côté, on s'en souvient, avait traduit une dizaine de fables tirées des cinq livres du recueil du même La Motte¹. La fable est donc à l'honneur, mais est généralement conçue comme un genre mineur — Hagedorn applique à ses fables le nom de « Kleinigkeiten² » — où l'invention personnelle et le don de l'affabulation importent moins que l'art de l'adaptation et l'habileté de la transposition.

C'est sous ces doubles espèces que Hagedorn, en sa préface, présente son recueil au public : « Diese Sammlung enthält Versuche in der Kunst zu erzählen, oder freie Nachahmungen der Ältern und Neuern, welche sich in dieser Kunst hervorgetan haben. » Et selon un principe constant chez lui, il prend soin d'indiquer pour chaque fable les modèles qui l'ont inspiré et auxquels il a emprunté³, « damit desto leichter wahrzunehmen stehe, dass ich meinen Vorgängern und insonderheit dem La Fontaine, auf eine eben so freie Art gefolget sei, als dieser dem Phädrus, Ovidius, Ariost, Boccac und Marot nachgeeifert hat⁴ ». Ainsi il semble nous proposer lui-même un plan de travail et nous convier à examiner d'abord qui il a imité et comment il a procédé.

Remarquons en premier lieu que bien rares sont les fables pour lesquelles aucune source n'est indiquée. Sur un total de 119 pièces que comprend le recueil des *Fabeln und Erzählungen*, 22 seulement ne font point mention de sources; ce sont sans doute les

1. *Ird. Vergn.*, I, 537-582.

2. Eschenburg, II, 1.

3. On trouvera la liste complète des sources de Hagedorn au tome XLV de la collection Kürschner (Deutsche National-Litteratur), p. 16.

4. II, p. II.

fables que Hagedorn composa sur le conseil de son frère¹, lequel craignait qu'une constante imitation de modèles étrangers ne portât préjudice aux qualités d'invention du poète. Hagedorn ne s'est donc mis en frais d'ingéniosité que pour un cinquième environ des poèmes qu'offrent ses deux livres; encore ces fables-là contiennent-elles de temps en temps des traits empruntés à des historiens anciens [exemple : *Philippus, König in Macedonien, und Aster*²] ou à des satiristes comme Martial [exemple : *Ruffin*³]. Mais le plus souvent Hagedorn cite l'œuvre ou l'auteur dont il s'est inspiré; quelquefois il combine les suggestions de deux sources (par exemple : Ésope et La Fontaine); parfois même il mentionne trois ou quatre modèles pour une seule fable : c'est ainsi que Burkhard Waldis, La Fontaine, Bonaventure des Périers et Le Sage ont prêté leur concours à Hagedorn pour *Johann der Seifensieder*⁴. Que ne cite-t-il en l'occurrence une cinquième source : le sujet traité par La Fontaine dans « Le Savetier et le Financier » ne ressemble-t-il pas beaucoup à l'aventure de Philippe et de Ména racontée par Horace⁵?

Hagedorn a puisé à tant de sources qu'on ne saurait songer à les rappeler toutes ici. Bornons-nous donc à en dresser un tableau sommaire. Il emprunte assez peu à la Bible qui lui fournit tantôt une inspiration religieuse diffuse (cf. *der Beleidiger der Majestät, die Einbildung und das Glück*⁶), tantôt un épisode précis : la parabole du pauvre auquel le riche dérobe son unique brebis⁷ est directement imitée dans la fable *das geraubte Schäfchen*⁸. L'Orient et ses contes se reflètent dans le seul titre de pièces comme *Le Sultan et son Vizir*⁹, *Ben Haly*¹⁰, *Abdallah*¹¹; la fable *Der vom Hasen betrogene Löwe*¹² est inspirée des *Contes et Fables indiennes* de Bidpai et Lockmann.

1. Cf. lettre du 2 juin 1742.

2. II, 79.

3. II, 86.

4. II, 90.

5. Ép. 7 du liv. 1.

6. II, 5 et 7.

7. II^e livre des *Rois* : Samuel, ch. xii, 1 à 11.

8. I, 3.

9. II, 11.

10. II, 81.

11. II, 210.

12. II, 188.

L'antiquité classique lui offre de nombreux modèles. Ésope lui fournit le sujet d'une dizaine de fables, sans qu'on puisse affirmer qu'il ait lu l'original dans le texte grec; sans doute usa-t-il des transpositions modernes que lui offraient *der neue und vollkommene Esopus* de Hulderikus Wohlgemut et *Esopus ganz neu gemacht und in Reimen gefasst; mitsamt 100 neuer Fabeln* de Burkhard Waldis (1548). Il puise en outre dans les fables de Phèdre, il ne néglige point la basse latinité (Flavius Avianus) et tire même parti des *Colloquia* d'Érasme.

Les sources modernes sont plus nombreuses encore. Sa connaissance approfondie de la littérature anglaise permet à Hagedorn de s'adresser successivement à Allan Ramsay, Sir Roger, Gay, Swift, Pope, Prior, etc. L'Italie offrait à ses contes l'éternel modèle du *Décaméron* de Boccace, auquel il emprunte deux récits de genre très différent : l'un, *Laurette*¹, de la plus pure tradition du maître italien, retrace comment l'astucieuse femme de ce nom sait se tirer d'un mauvais pas où risqueraient d'en venir aux mains un mari, un amant et un soupirant; l'autre, *der Falk*², d'une inspiration plus haute, est un joli conte d'amour et de souffrance, dont le héros recueille tardivement le fruit de sa ferveur et de son amour désintéressé.

Mais c'est aux sources françaises qu'il remonte le plus souvent. Il ne craint pas de faire des emprunts à ses contemporains : Du Ruisseau, M^{lle} Bernard, de Launay, Le Brun, de La Motte; il a tiré profit des Contes du Sieur Vergier, des *Poésies* de M. de la Monnoye, des *Poésies françaises* de l'abbé Régnier Desmarais, des *Poésies diverses* de l'abbé Grécourt, des œuvres de de Malcrais de la Vigne. Sans prétendre épuiser la liste de ces modèles d'un jour, terminons par celui qui fut le véritable maître de Hagedorn, celui dont il s'inspira le plus souvent dans les fables comme dans les contes; nous avons nommé La Fontaine. Le grand fabuliste français a fourni, à lui seul, une trentaine de sujets au poète allemand, soit un quart du recueil environ. Et cette imitation ne devait pas être du goût de tous les contemporains, puisque Hagedorn est obligé dans sa préface de prendre la défense de son modèle contre deux adversaires au moins : d'une part contre le comte de Zinzen-

1. II, 222.

2. II, 233.

dorf que ses « bischöfliche Poesien » n'avaient pas préparé à goûter le fabuliste, et d'autre part contre Muralt qui, dans ses *Lettres sur les Français et les Anglais*, rendait hommage aux fables, mais excluait de son admiration les contes de La Fontaine, et condamnait ce dernier en même temps que Boileau, Bayle et Fontenelle.

En « s'annexant » ainsi le fabuliste français, Hagedorn faisait choix d'un illustre, mais peut-être dangereux parrainage. Pouvait-il se flatter de s'égaliser à son modèle? Avait-il conscience de la complexité, de la variété du talent de celui qu'il appelait « der sinnreiche La Fontaine »? A quoi tenait l'originalité de ce dernier? Non à la matière de ses fables, car à l'ordinaire il ne l'invente pas, il accepte le cadre d'une donnée traditionnelle; mais dans ce schème il verse la richesse de son expérience et même les réactions de sa sensibilité. Il ne se contente pas de mettre en vers français Ésope, Phèdre ou Pilpay; il anime l'affabulation que lui livrent ses devanciers et en fait un petit drame soigneusement composé où entrent à la fois une vision concrète des événements et une psychologie profonde de toute la société de son temps,

Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'univers.

Ainsi La Fontaine élargit considérablement le genre de l'apologue, qui devient entre ses mains tantôt une causerie familière (« La laitière et le pot au lait »), tantôt un tableau (« Phébus et Borée »; « le Coche et la mouche »), tantôt un fabliau (« La jeune Veuve »), ou une idylle, ou une élégie (« Les deux Pigeons »); parfois même la fable se hausse jusqu'à la poésie philosophique (cf. la théorie cartésienne des animaux-machines dans « Les Souris et le Chat-Huant »). En fait la fable s'enrichit toujours d'un apport lyrique qui transforme le conte et mélange continuellement aux éléments purement descriptifs des éléments personnels, expression de la sensibilité ou de l'ironie ou de la pitié du poète. Elle n'est pas un genre déterminé, elle embrasse plusieurs autres genres : elle passe constamment de la poésie narrative au drame et du drame au lyrisme. Et c'est le lyrisme dont il est tout imprégné qui donne le plus de prix au recueil de La Fontaine, où transparaît partout son tempérament personnel, sa philosophie narquoise. Certes l'art du conteur est grand, mais si l'œuvre n'était que rhétorique pure, il n'en émanerait pas un pareil charme.

Quoi d'étonnant dès lors si les Fables de La Fontaine sont les dernières de ses productions? Elles résument l'expérience de toute une vie. Le bonhomme approche de la cinquantaine quand en paraissent les six premiers livres; et il est âgé de soixante-treize ans lorsqu'en 1694 il dédie au duc de Bourgogne son douzième livre! Elles sont l'aboutissement d'une carrière de poète dont le travail a été constant et assidu en dépit des apparences, qui a atteint à la perfection de la forme et à la connaissance subtile du cœur humain tout ensemble.

Tel est l'illustre modèle que le jeune Hagedorn se propose en exemple. Comment va-t-il l'imiter? Dans quel esprit, s'approche-t-il d'un des maîtres incontestés du genre où il veut lui-même briller? Nous savons déjà, par ses propres déclarations citées antérieurement, quelle conception il se fait de l'imitation : il veut, dit-il, imiter « librement ». Parlant des fables dont il s'est inspiré, il précise son interprétation dans la préface des *Moralische Gedichte* et s'exprime en ces termes : « Diesen habe ich, in Ansehung ihrer Muster, mehr Ähnlichkeit als Gleichheit zu geben gesucht. Die schönste Übereinstimmung zwischen zwei Dichtern beruhet so wenig auf Worten als die echte Freundschaft. Geist und Herz sind in den besten Alten und Neuern die lebendigen oder vielmehr die einzigen Quellen des glücklichen Ausdrucks gewesen. Er leidet zum öftern unter dem Joche einer blinden Folge und kümmerlichen Knechtschaft. Man sollte nachahmen, wie Boileau und La Fontaine nachgeahmt haben. Jener pflegte davon zu sagen : « Cela ne s'appelle pas imiter; c'est joûter contre son original¹. » C'est pourquoi Hagedorn n'hésite pas à déclarer qu'un poète digne de ce nom ne doit pas craindre d'indiquer les sources auxquelles il a puisé, afin que le lecteur puisse décider, « ob er von seinem Original oder dieses von ihm übertroffen worden. Das aufrichtigste Bekenntnis dieser Art beschämt keinen Poeten, der sonst dieses Namens würdig ist² ».

Ainsi il n'est point question d'une imitation aveugle, mais d'une sorte d'inspiration voisine, laissant à la fantaisie et à l'imagination le plus libre jeu, tant dans l'affabulation ou l'adjonction de motifs accessoires que dans le choix de l'expression elle-même. Une imitation littérale et étroite dépouille l'original de toute vie et de toute

1. I, p. XVIII.

2. I, p. XXXVII.

fraîcheur; l'arbre vert est vite desséché. Une adaptation nuancée, une transposition pleine de tact insufflé, au contraire, au modèle une vie nouvelle. Si l'imitateur pratique une manière d'« Einfühlung » et travaille dans l'esprit même de son modèle sans y subordonner entièrement sa propre invention, en traitant le thème ancien sous une forme nouvelle, alors il y a place dans son œuvre pour une large part d'originalité.

C'est l'imitation ainsi entendue que pratiquèrent les plus grands poètes, d'Horace à La Fontaine. Elle consiste, rappelle Hagedorn, à prendre pour maîtres tous les bons modèles consacrés par le temps, qui — telle la mère qui tient d'abord la main de l'enfant incertain sur ses jambes, puis l'abandonne à ses seules forces — montrent à leur disciple moderne la route à suivre, l'y guident un instant, puis assistent de loin à sa marche dans la carrière. Chaque génération reprend à son compte les matériaux et les documents du passé et prétend légitimement écrire à nouveau l'histoire des siècles antérieurs; souvent elle y introduit des vues originales ou y découvre de nouvelles relations entre les faits qui semblaient le plus réfractaires à une interprétation concordante. Dira-t-on que la jeune école historique a fait œuvre inutile et qu'elle s'est bornée à copier ses devanciers? Il en va de même, dit Hagedorn, de l'imitation en littérature. Pourquoi donc, en vertu de cette analogie, serait-il interdit à un conteur de parer les fables les plus anciennes, les plus connues, d'un vêtement nouveau? Pourquoi ne les accommoderait-il pas selon son goût? Si un historien s'inspire de Tite-Live, un fabuliste ne peut-il pas imiter Phèdre? N'apparaît-il pas que cet exercice est, pour le moderne, la meilleure école en l'art difficile où il prétend briller? Il n'est pas douteux qu'il se perfectionnera dans la fréquentation de ces chefs-d'œuvre de simplicité et de sagesse qu'offrent les fables les plus célèbres. Et voici un dernier avantage, particulièrement cher au cœur du moraliste qu'est Hagedorn : « Ein Nachahmer hat auch den Vorteil, dass solche klassische, durch ihn verjüngte, und die nach dieser Art entworfenen Fabeln einer Wahrheit zum Schutze gereichen, die man sonst anfechten würde. Lautet vielleicht ein kleiner Zusatz oder die Moral selbst etwas fremd und mutig, so scheinen sie doch aus dem Stamme der guten, steinalten oder ihm ähnlichen Märchen gleichsam hervorzubrechen ¹. »

L'imitation n'exclut donc ni n'entrave l'originalité. Loin de paralyser le poète qui y a recours, elle peut lui fournir l'occasion ou le prétexte de faire entendre des paroles qu'aucun autre genre littéraire n'oserait exprimer. Elle n'est pas une méthode rigide imposant à qui en use de renoncer à sa personnalité; elle est une technique souple qui permet toutes les innovations, « wenn man mit seinen Erzählungen so verfährt, wie es mit den englischen Kriegsschiffen gehalten wird, welche man neu erbaut, aber doch nach den alten benennt, wenn aus diesen nur ein Balke, ein Brett oder sonst ein geringes Stück Holz zum Bau des neuen genommen worden¹ ».

A quels résultats aboutit pratiquement l'imitation ainsi entendue, et, plus précisément encore, dans quelle mesure Hagedorn concilie-t-il l'imitation de ses prédécesseurs, particulièrement de La Fontaine, avec l'originalité qu'il revendique pour l'imitateur?

A cet égard l'étude des fables révèle toute une gamme de nuances qui vont de la traduction la plus littérale à la plus indépendante adaptation.

Assez souvent Hagedorn traduit scrupuleusement son modèle, et on retrouve chez le fabuliste français et chez le poète allemand les mêmes répliques, les mêmes situations, les mêmes acteurs. La Fontaine, dans *Les Compagnons d'Ulysse*² excuse les paroles de Circé au héros en disant :

Une déesse dit tout ce qu'elle a dans l'âme.

Hagedorn transcrit (*Ulysses und seine Gefährten*) :

Göttinnen dürfen stets ihr ganzes Herz erklären³.

La Fontaine :

Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups?

Hagedorn :

Die Menschen selber sind der Menschen ärgste Feinde,
Und einer ist dem Andern Wolf und Bär.

Et il conserve les mêmes interlocuteurs que La Fontaine : lion, ours et loup.

1. I, 149.

2. Livre XII.

3. II, 163.

L'imitation va jusqu'à la similitude si l'on compare *Le lion* de La Fontaine¹ et *Der Löwe* de Hagedorn²; dans les deux poésies le renard est le « vizir » de « Sultan léopard »; les trois alliés du lion sont chez l'un :

Son courage, sa force avec sa vigilance,

chez l'autre :

Den Mut, die Wachsamkeit, die Stärke.

Et dans les deux fables la morale, identique, placée *in fine*, tient en deux vers :

Proposez-vous d'avoir le lion pour ami
Si vous voulez le laisser craître
— Wollt ihr den Löwen wachsen lassen,
So suchet zeitig seine Gunst.

Il arrive même que deux fables de Hagedorn se suivent exactement dans l'ordre qu'elles présentent chez La Fontaine. Le recueil des Fables de ce dernier s'ouvre, au Livre I, par *La Cigale et la Fourmi* et *Le Corbeau et le Renard*. De même on trouve chez Hagedorn successivement : *Die Ameise und die Grille* et *Der Rabe und der Fuchs*³.

Parfois au contraire Hagedorn dédouble en quelque sorte une fable de La Fontaine; c'est ainsi qu'il tire de la fable déjà citée *Le lion* deux contes parallèles : *Der Löwe* et *Der ruhmredige Hase*⁴.

Quand Hagedorn se range à la tradition de son devancier, il ne le fait pas à demi; il admet la fable en sa totalité, sans vérification et parfois sans esprit critique. Il lui arrive une fois de ne pas remonter au delà de la source immédiate que lui offre La Fontaine, lequel n'avait cure de rechercher ses garants. On se rappelle ces vers de la fable *Le Singe et le Dauphin* :

Cet animal est fort ami
De notre espèce : en son histoire
Pline le dit; il faut le croire⁵.

1. Livre XI.

2. II, 180-183.

3. II, 165-167.

4. II, 177.

5. Livre IV.

Hagedorn, s'inspirant du fabuliste français, reproduit sur la foi de La Fontaine l'affirmation de Pline :

Dies Tier pflegt Menschen gern zu dienen.
Selbst Plinius erzählt es so.
An welchem Ort? Ich weiss nicht wo;
In dem Kapitel von Delphinen¹.

Le contraste des deux derniers vers, l'aveu d'abord de son ignorance, puis l'affirmation péremptoire d'une localisation précise, mais hypothétique, prouvent que Hagedorn s'est borné à suivre aveuglément son modèle, sans prendre la peine de contrôler personnellement ce que dit Pline au chapitre 8 du Livre IX de son *Histoire naturelle*.

Citons encore un autre exemple de sa fidélité au texte. On sait le jugement perspicace du renard en présence du buste dans la fable de La Fontaine : *Le Renard et le Buste*² :

Belle tête, dit-il, mais de cervelle point,

qui reproduit le mot d'Ésope : « O quanta species, inquit, cerebrum non habet. » De nombreux critiques ont estimé depuis le xvii^e siècle que cette sage parole était trop profonde pour jaillir de la tête d'un animal et ils eussent souhaité qu'elle fût prononcée non pas même par un autre animal (car il n'en est peut-être pas de plus avisé que le renard), mais par un homme. Telle était l'opinion de La Motte et aussi de Breitinger³. Hagedorn ne partage point l'avis de ses contemporains; il reste fidèle à la tradition que lui offre la fable, il s'identifie à ses modèles et écrit :

Bewundernswerter Kopf, ach ! hättest du Gehirne⁴ !

Pourtant cette soumission passive au modèle, ce respect scrupuleux de la tradition écrite n'a pas toujours un caractère aussi absolu. En bien des cas Hagedorn, sans s'écarter de la fable qu'il imite, y introduit diverses modifications. Il aime un certain équilibre entre les deux parties de la fable, entre le récit proprement dit et la

1. II, 54.

2. Livre IV.

3. Cf. la première partie de la *Kritische Dichtkunst*.

4. II, 68 : *Der schöne Kopf*.

morale qui le couronne, et toute rupture de cet équilibre lui semble une faute de goût. Il estime anormal en particulier que la morale occupe dans l'apologue entier une place plus importante que le conte qui la suscite. Ce manque de proportion se rencontre parfois chez La Fontaine : dans *Les voleurs et l'âne*¹ la morale est plus longue que la fable elle-même : 6 vers d'une part, 8 de l'autre. Lorsque Hagedorn reprend le thème, il fait en sorte que les deux parties soient rigoureusement égales et comptent chacune deux strophes de quatre vers ; il obtient ainsi un parallélisme complet.

Ailleurs la comparaison entre les deux fabulistes fait ressortir des changements d'un autre ordre. On constate presque sans exception que la fable de Hagedorn est toujours plus longue que celle de La Fontaine. S'il fallait fournir la preuve de cette assertion, il suffirait de mettre en parallèle quelques fables prises entre beaucoup d'autres : *L'Ours et l'Amateur des jardins* (Livre VIII) a 58 vers ; *Der Bär und der Liebhaber seines Gartens* (II, 48) en compte 72. — *Le Singe et le Dauphin* (Livre IV) : 44 vers ; *Der Affe und der Delphin* (II, 52) : 94. — *L'aigle, la laie et la chatte* (Livre III) : 44 vers ; *Der Adler, die Sau und die Katze* (II, 59) : 68. — *L'Ours et les deux Compagnons* (Livre V) : 38 vers ; *Die Bärenhaut* (II, 66) : 49. — *Le Savetier et le Financier* (Livre VIII) : 49 vers ; *Johann der Seifensieder* (II, 90) est deux fois plus long avec ses 110 vers.

Pareille différence ne peut tenir uniquement à la différence des deux langues, ni même à ce qu'on ne sait quelle inaptitude de l'allemand en cette première moitié du XVIII^e siècle à exprimer certaines idées. La cause est plus directe et doit être recherchée chez Hagedorn dans un souci minutieux du détail et dans un besoin de précision qui l'entraîne à fonder rationnellement toutes les circonstances du récit. On va le voir par un exemple. Dans sa fable *L'Oracle et l'Impie* (Livre IV) La Fontaine expose qu'un païen se rend dans un sanctuaire d'Apollon pour mettre le dieu dans l'embarras. Qui est-il ? Où va-t-il ? Le poème français n'en dit rien. Hagedorn, développant le même sujet dans *Das Delphische Orakel und der Gottlose*², situe l'action et précise les détails : il ne s'agit pas seulement d'un païen quelconque, mais d'un disciple de Diagoras, réputé pour son athéisme ; il est animé d'une haine contre les dieux qui éveille en lui le désir

1. Livre I.

2. II, 9.

passionné de prendre l'un d'eux en défaut. On comprend dès lors qu'il entreprenne son voyage. On saisit moins bien pourquoi le païen de La Fontaine se met en route. Pour aller où ? En un sanctuaire d'Apollon. Lequel ? La fable française ne précise pas. La fable allemande au contraire dirige l'athée sur Delphes, le célèbre sanctuaire.

Les mêmes conclusions se dégagent de la comparaison entre beaucoup d'autres fables. Citons encore *l'Ours et les deux Compagnons* (Livre V). La fable de La Fontaine a un début sobre et concis :

Deux compagnons pressés d'argent
A leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un ours encore vivant.

Ce n'est qu'au douzième vers de sa pièce *Die Bärenhaut*¹ que Hagedorn fait intervenir le pelletier ; mais auparavant il a ajouté des détails légitimes qui corroboreront l'action ultérieure. Les deux compagnons sont ici des Gascons nés sur les rives de la Douze, des Gascons ! c'est-à-dire des gens réputés hâbleurs, plus experts en paroles qu'aptés aux exploits, et que la misère contraint à venir en Pologne (où l'on a plus de chances de trouver un ours qu'en France). Ils y logent chez un fourreur, et, ne pouvant acquitter le prix de leur pension, lui proposent, en guise de paiement, de lui donner la peau d'un ours de la forêt. Et nos hâbleurs de se mettre en campagne. Après avoir ainsi introduit le récit, Hagedorn conforme sa fable à celle de La Fontaine et en adopte la conclusion.

Hagedorn développe donc les thèmes plus que son prédécesseur. Non seulement il motive davantage l'action et en amplifie l'exposé par la précision du détail ; mais il peut tirer un double effet d'une fable dont La Fontaine n'avait pas exploité les ressources dernières ; le poète français écrit un drame ou une comédie en un acte, auquel Hagedorn en ajoute un second. Tel est le cas du *Corbeau et du Renard*. Chez La Fontaine (Livre I), le corbeau reçoit à ses dépens une leçon que le corbeau de Hagedorn reçoit dans les mêmes conditions au début de la fable allemande. Mais ce n'est là pour Hagedorn qu'un prélude. Bientôt l'oiseau est animé du désir de se venger de celui qui l'a dupé et, rencontrant un jour le renard qui rentre en sa tanière avec un morceau de lard, il lui fait honte. Tes aïeux et tes pareils, lui dit-il en substance, ne se nourrissaient pas comme les

1. II, 66.

souris ; ils exigeaient de plus nobles aliments, quelque grasse poule de basse-cour par exemple. Aurais-tu donc dégénéré de tes ancêtres ? Piqué au vif, le renard laisse là la tranche de lard, court au prochain poulailler où les volatiles, vite retranchés, le narguent, pense se rabattre sur le morceau de porc qu'il a abandonné peu auparavant. Mais le corbeau qui s'en est emparé, lui crie du haut d'un arbre que la leçon du renard n'a pas été perdue et qu'il a utilisé sa ruse :

Vorhin war ich ein Tor, wie du'es heute bist¹.

Quel but pouvait viser Hagedorn en procédant ainsi, en redoublant de la sorte la morale impliquée dans la fable ? Sans doute le même que celui auquel songeait La Fontaine en usant d'un autre procédé. La Fontaine démontre parfois une vérité à la faveur de deux fables successives, mais dont les héros sont différents. Les deux fables : *Le Lion et le Rat* et *La Colombe et la Fourmi* font également foi que :

On a souvent besoin d'un plus petit que soi.

Hagedorn n'a fait plus haut que résumer en une seule fable une double démonstration analogue. Mais il peut aussi, à l'imitation de La Fontaine, écrire successivement deux fables sur le même sujet, avec des personnages identiques mis dans des situations semblables. C'est en vertu de ce principe que figurent l'une après l'autre *Das Hühnchen und der Diamant* et *Die Henne und der Smaragd*² ; la première des pièces est inspirée de Phèdre et de La Fontaine ; la deuxième qui est de l'invention de Hagedorn, n'est qu'une réplique de la première, et pour ne pas encourir le reproche de répétition ou du moins le pallier, le poète arguera que sous un vêtement différent une vieille vérité est toujours bonne à dire :

Die Fabel von dem Huhn und von dem Diamant
 War mir und dir und Tausenden bekannt.
 Mein Freund ! den Einwurf kannst du sparen.
 Sie war bekannt vor tausend Jahren :
 Ihr ändert nur mein Reim die äussere Gestalt ;
 Und keine Wahrheit wird zu alt.

1. II, 167-169. On sait que Lessing à son tour a repris le sujet et en a fait une fable à triple effet.

2. II, 57.

Une vérité ne vieillit jamais ; elle peut changer de forme sans rien perdre de sa force de persuasion et c'est ce qui légitime aux yeux de Hagedorn la reprise, dans les fables, des thèmes anciennement traités. Par là nous atteignons à l'essence de la fable dans la conception de Hagedorn et découvrons une nouvelle différence entre le fabuliste français et son imitateur. Non seulement ce dernier manifeste un plus grand souci du détail et motive avec plus de précision les thèmes, mais il conçoit autrement la morale de la fable.

La Fontaine, dans la préface de son recueil de 1668, avait insisté sur l'utilité de l'apologue, lequel est composé de deux parties : le « corps » qui est le récit et « l'âme » qui est la moralité. De ces deux éléments qui constituent la fable, l'enseignement moral est le but et la fiction n'est que le moyen ; pourtant tous deux sont égaux en dignité et aucun ne doit être sacrifié à l'autre. Ainsi parlait le Bonhomme quand il dissertait *in abstracto* de la fable. Mais en fait il a très librement interprété et appliqué la règle qu'il avait lui-même formulée. La moralité qu'il proclame la partie la plus importante de la fable est souvent devenue pour lui l'accessoire ; il le confesse ingénument :

Quand au principal but qu'Esopé se propose,
J'y tombe au moins mal que je puis¹.

Et on sait que cette morale des fables n'a pas seulement été jugée incomplète, mais qu'elle a été très vivement attaquée par des détracteurs de marque comme Jean-Jacques Rousseau dans l'*Emile* et Lamartine dans la préface des *Méditations*, qui conseillait de se défier des leçons de ce « philosophe cynique ».

Sans examiner ici dans quelle mesure un aussi sérieux grief est fondé, disons tout de suite qu'un tel reproche ne peut être adressé à Hagedorn qui, comme tous les Allemands de son temps, se fait une haute idée de la moralité de la fable. Non content d'admettre le principe d'Horace qui, en son *Art poétique*, assigne comme but à la fable le « miscere utile dulci », on insiste particulièrement sur son aspect moral. Gottsched déjà, dans la *Kritische Dichtkunst*, avait mis la fable au premier rang des productions poétiques, y avait vu le modèle même de l'œuvre d'imagination et l'avait définie en ces termes : « eine unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht

1. Livre V : *Le Bûcheron et Mercure*.

wirklich vorgefallene Begebenheit, darunter eine nützliche *moralische Wahrheit* verborgen liegt¹ ». Breitinger définissait parallèlement ce genre littéraire : « Die Fabel ist, in ihrem Wesen und Ursprung betrachtet, nicht anders, als ein lehrreiches Wunderbares. Dieselbe ist erfunden worden, *moralische Lehren* und Erinnerungen auf eine verdeckte und angenehm ergetzende Weise in die Gemüter der Menschen einzuspielen, und diesen sonst trockenen und bitteren Wahrheiten durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maske einen so gewissen Eingang in das menschliche Herz zu verschaffen, dass es sich nicht erwehren kann, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen. »

Hagedorn fait sienne cette doctrine des législateurs du Parnasse allemand et affirme en paroles et en actes le principe que les fables sont au service de la vérité.

Merkt, was die treue Fabel schreibt,
Der Klio Schwester, die das Wahre
Auch diesem Märchen einverleibt.
Dass sie den Hochmut nicht verletze,
Nimmt sie den Schein der Einfalt an,
Obgleich die Weisheit ihrer Sätze
Orakel übertreffen kann².

Et d'autre part il faut noter ce fait très digne de remarque et dont nous pouvons tirer un enseignement : toutes les fables écrites par Hagedorn ne figurent pas dans le recueil de ce nom. Un certain nombre d'entre elles ont été intégrées dans les poèmes moraux et didactiques. La *fable du rat de ville et du rat des champs*, imitée d'Horace et de La Fontaine³, prend place dans une poésie intitulée *Die Glückseligkeit*, en exemple de sagesse et de limitation des désirs⁴. De même la longue pièce sur l'*Amitié*⁵ se termine par la fable des *Deux Amis* du Monomotapa, inspirée de La Fontaine⁶ ; elle avait débuté par l'apologue du retour d'Ulysse, reconnu par son chien seul, Argus⁷, en sorte que cette poésie morale consacrée

1. Edition de 1730, p. 125.

2. II, 180. Cf. II, 77, vers 10.

3. Horace : *Epîtres*, livre II, 6. — La Fontaine, Livre I.

4. I, 35 sqq.

5. I, 56-78.

6. I, 77.

7. I, 56.

à l'amitié est littéralement encadrée par deux fables qui illustrent cette vertu. En revanche telle fable, artificielle et froide, dont les personnages allégoriques ont nom *Die Einbildung und das Glück*¹, n'est en réalité qu'une annexe des poésies morales et développe les mêmes idées : à savoir que le bonheur ne saurait se trouver ni dans l'éclat des Cours, ni dans la richesse, les honneurs et les titres, mais qu'il se cache en quelque coin discret de la campagne.

Ainsi s'affirme une singulière solidarité de la fable et de la poésie morale : elles concourent au même but ; elles sont unies par une étroite parenté et s'identifient à ce point que le poète les emploie indifféremment en vue d'une même fin. La fable apparaît dans la conception de Hagedorn comme l'illustration, le complément pratique, la mise en œuvre de la théorie pure que développe la poésie morale. L'auteur ne nous a point celé son penchant à moraliser : cette inclination naturelle se manifeste à nouveau en ses fables. Chargées de répandre des pensées morales, elles sont le véhicule familier des idées contenues dans les *Lehrgedichte*, à cette différence près que ces idées sont traitées ici sur un ton plus didactique et là avec un tour plus enjoué. Mais c'est le même fond de pensées, c'est la même idéologie qui se retrouve dans les deux genres littéraires ; ils s'alimentent aux mêmes sources. N'est-il pas rempli de sagesse, ce colimaçon qui ne demande à Jupiter qu'une maison pour être au comble de ses vœux et vivre content en son isolement, loin des envieux et des méchants². Où ont-ils appris la philosophie, ces animaux auxquels Jupiter veut accorder longue vie et qui supplient le dieu de leur en faire remise d'une partie, tant le fardeau de l'existence leur est à charge³ ? Comme ils sont en cela plus avisés que l'homme qui voudrait toujours reculer la fatale échéance⁴ ! En ses fables, comme dans ses poésies morales, Hagedorn vante la vie proche de la nature, la vie simple et libre parmi « les buissons et les prés »,

Wo deutsche Treue sich beim deutschen Handschlag findet⁵.

où l'homme, revenu des vanités humaines, méprise le faste et les

1. II, 6-8.

2. *Jupiter und die Schnecke*, II, 37.

3. *Jupiter, die Tiere und der Mensch*, II, 159.

4. On sait que de cette fable les frères Grimm ont tiré un conte : *die Lebenszeit*.

5. *Der Blumenkranz*, II, 111.

richesses¹ et préfère la vérité à la flatterie². Autant de thèmes que nous retrouverons abondamment développés dans les *Lehrgedichte*.

Si l'alliance de la fable et du poème didactique est chez Hagedorn un fait constant, il est plus rare que le fabuliste mêle à son récit des considérations sur la politique contemporaine : la fable en effet, qui empiète sur ce dernier domaine, contracte une alliance fragile, se place sous le signe du relatif et renonce *ipso facto* aux grandes pensées qu'elle reflétait *sub specie æternitatis*. Une fois pourtant Hagedorn n'a pas craint de s'aventurer dans cette voie : la fable *der Condor und die Staren* ne nous montre pas seulement les faibles étourneaux se joignant aveuglément à la troupe des nobles oiseaux de proie pour faire la guerre aux côtés du condor ; elle évoque aussi les principicules allemands s'alliant à l'Autriche « pour combattre avec plus de succès la maison de Bourbon³ ».

Si nous avons insisté sur les affinités que présentent entre elles la fable et la poésie didactique ou morale, on aurait tort de conclure que cette alliance se rencontre toujours. Toutes les fables en effet n'aboutissent pas à une morale, toutes ne sont pas davantage la démonstration d'une vérité que corrobore l'exemple de la fable. Le recueil qui nous occupe, contient aussi, sans marquer de différence entre les uns et les autres, des contes, des récits qui ne sont que l'évocation d'une aventure légendaire ou d'un fait historique, la mise en œuvre d'une plaisanterie, l'illustration des faiblesses, de la sottise, des défauts humains. Par là tout un groupe des *Fabeln und Erzählungen* s'apparente davantage à la satire ou à l'épigramme. Que de travers fustige Hagedorn ! Voici un bachelier qui pense avoir puisé dans les livres assez de science pour traverser le Rhin à la nage et, n'ayant jamais nagé, manque de se noyer (*der Schwimmer*⁴). Voici le malade imaginaire qui a honte d'être robuste et fort comme un paysan, qui dort et mange bien et s'adresse à un médecin pour remédier à tous ces maux (*Nasidien*⁵). Ailleurs le poète raille les moines hypocrites et flatteurs qu'un rêve lui montre condamnés à

1. *Ruffin*, II, 85.

2. *Die Kenner*, II, 62.

3. II, 175.

4. II, 88.

5. II, 206.

l'enfer (*der Traum eines Dervis*¹), la gourmandise (*der Fresser*²), la curiosité et l'indiscrétion des femmes (*der Hänfling des Papstes*³), la présomption (*Apollo und Minerva*⁴), l'avarice des vieillards (*Aurelius und Beelzebub*⁵), la manie de la chicane (*Prozesse*⁶, *Drei Taube*⁷). Dans tous ces poèmes les faits parlent d'eux-mêmes, et la critique des défauts n'a pas besoin de s'inscrire sous un aphorisme moral pour porter un enseignement.

Poussons plus loin notre investigation et nous allons alors découvrir un nouveau type de récits qui, comme en un crescendo, se séparent davantage encore de la fable traditionnelle. Mais c'est trop peu dire qu'ils s'en écartent : ils sont en vérité d'une inspiration diamétralement opposée, puisque Hagedorn substitue aux pensées morales des thèmes proprement anacréontiques.

Telle est en effet la forme lyrique de nombre de contes mêlés aux fables. Le héros de *Der Eremit und das Glück* n'est pas un Saint Siméon stylite ni un anachorète de la Thébaïde, mais un ermite pénétré d'un singulier évangile, un moine de quelque abbaye de Thélème, qui

die Kunst der schlauen Wollust lernet,
die keine Mühe kennt⁸

Il partage sa vie entre un livre, un verre et une belle, qu'il laisse rarement « ungelesen, unangefüllt und ungeküsst ». Donc notre ermite coule des jours heureux auprès de sa Phyllis, et un soir que la Fortune vient lui demander asile, il l'éconduit en refusant tous ses présents; il ne veut pas davantage héberger le Désir.

Man trifft ein einzig Bett hier an;
Und das gehöret dem Vergnügen.

Tout un groupe de poésies du présent recueil se rattache à cette veine d'inspiration et, délaissant le genre propre de la fable, forme la transition avec les Odes. La même philosophie souriante, le

1. II, 197.

2. II, 207.

3. II, 202.

4. II, 98.

5. II, 94.

6. II, 88.

7. II, 201.

8. II, 72.

même contentement de son sort se retrouvent dans la fable *Apollo, ein Hirt* — inspirée de l'*Art d'aimer* d'Ovide — où l'anacréontisme s'allie à des traits bucoliques et dont les trois premières strophes sont déjà une esquisse du lyrisme des *Oden und Lieder*. Le poète, abandonnant aux grands les honneurs, souhaite pour lui-même « nur den Genuss der Zärtlichkeiten¹ », le calme joyeux, la jeunesse et les baisers. N'être ni esclave ni roi, peu craindre et peu désirer, tels sont les principes auxquels le poète veut conformer sa vie. Il chante sa belle Phyllis², et les couples classiques de cette tradition, les amoureuses Daphné, Doris, Elisse, les galants Corydon, Thyrsis, Damon l'entraînent bientôt hors des voies de la fable et lui dictent de purs anacreontica comme *die Küsse*³, où alternent le plaisir et le dépit amoureux.

Parfois cet amour superficiel se teinte de mélancolie ou prend une nuance de ferveur quand s'opposent l'enchantement des amants réunis et le vague à l'âme que laisse le départ ou l'absence de l'un d'eux⁴. Mais le plus souvent les thèmes sont ceux de la poésie anacréontique, traités en des situations identiques : le timide berger Daphnis⁵ ne sait pas profiter des avances d'Amarill et s'endort chastement dans les bras qu'elle lui ouvrait pour de plus plaisants entretiens ; Doris⁶ se venge de la froideur et de la dureté d'un mari ingrat en s'abandonnant à un plus doux penchant ; dans une paisible retraite au bord de l'Alster, Reinhold a rejoint Matilde et ils goûtent là les plaisirs qu'Enée partagea avec Didon⁷. La griserie s'étend aux animaux : l'artiste chardonneret et l'amoureux moineau se disputent un cœur ; pour l'emporter sur son rival le chanteur a plus de talent, mais le moineau sait mieux aimer et triomphe⁸.

Voilà donc un deuxième courant, de tendance anacréontique, qui circule à travers le recueil des Fables et Contes, parallèlement au courant moralisateur initial. Hagedorn ne met plus l'accent sur de pesantes vérités morales, appuyées sur force exemples ; il incline

1. II, 101.

2. Le nom revient à plusieurs reprises : II, 73, 104.

3. II, 105.

4. II, 108.

5. II, 109.

6. II, 120.

7. II, 111.

8. II, 113 : *der Stieglitz und der Sperling*.

déjà vers un lyrisme moins tendu. Ses récits ne sont plus un simple succédané des poèmes didactiques ; ils préludent à l'anacréontisme auquel Hagedorn va attacher son nom. N'est-elle pas de la plus pure tradition anacréontique, la dernière pièce du premier livre qui raconte — avec un excès de mythologie — les noces d'Amour et de Psyché ? Elle nous apprend quelle fut « l'origine de la fossette au menton »¹ : c'est la trace laissée en un beau visage par le petit doigt de l'amour ! Il ne manque même pas aux Fables le très anacréontique éloge du vin, complément nécessaire de l'amour. Une seule différence marque la limite qui sépare le recueil de l'anacréontisme pur ; Hagedorn déclare ici ne pouvoir chanter à la fois le vin et l'amour et statue entre eux une sorte d'incompatibilité :

Ein jedes Glas, das diese Tafel ziert,
Verbannt das blinde Kind²...

Il délaissera finalement Bacchus pour Phyllis.

Il est enfin une troisième veine d'inspiration des Contes de Hagedorn. Et ici, force nous est bien de dissocier le titre du recueil et d'opposer, peut-être contre le gré de l'auteur, les Fables aux *Erzählungen*. Hagedorn s'est, lui aussi, essayé à traiter ce genre d'aventures que Boccace a immortalisées dans les cent récits du *Décameron* et qui ont fait la réputation des *Contes de La Fontaine*. Il puise de préférence dans la « septième Journée », où Boccace traite le sujet favori des conteurs, les tromperies des femmes, dont La Fontaine s'est également inspiré. C'est là un autre aspect des aventures d'amour, presque opposé aux thèmes de l'anacréontisme, et qui dépeint les supercheries auxquelles ont recours les femmes amoureuses pour atteindre à leurs fins. En écrivant *Laurette*, Hagedorn aurait pu dire comme La Fontaine :

J'avais Esope quitté
Pour être tout à Boccace.

La rouée sait faire en sorte de se débarrasser à la fois d'un soupirant et d'un mari importuns pour rester en tête à tête avec son amant³. Pareil thème n'est plus anacréontique. *Laurette* n'est pas une ode qui puisse se réclamer du vieillard de Téos ; c'est bel et

1. II, 449 : *der Ursprung des Grübchens im Kinne*.

2. II, 427 : *Wein und Liebe*.

3. II, 422 : *Laurette*.

bien l'œuvre libertine d'un poète licencieux qui n'en reste pas à cet essai. Le vieux barbon Myron qui implore en vain les faveurs de Laïs, croit faire illusion à celle-ci en se teignant les cheveux. La belle feint de prendre le prétendu jeune homme pour le fils du vieillard, mais se déroband à ses entreprises, le punit de cette réponse :

... Mein junger Herr, es bleibt bei dem Entschluss,
Dergleichen Bitten zu versagen.
Ich habe, was ich ihm anjetzt verweigern muss,
Schon seinem Vater abgeschlagen¹.

Tel est pris qui croyait prendre ! — Et ne plaindrons-nous pas la pauvre Agnès, la jeune femme du vieux docteur Purganti, qui se consume d'amour auprès de son époux valétudinaire ? En son aveuglement il pense calmer les ardeurs d'Agnès en lui prescrivant d'abord une cure à Spa, puis en lui peignant le danger mortel pour elle de l'amour. Mais elle aime mieux mourir dans une souriante étreinte que de mener plus longtemps une vie sans joies. Le vieux mari est donc dans l'obligation de remplir ses devoirs d'époux et meurt :

Die fromme Witwe traurt, freit wieder, wird geheilt².

Et ce n'est pas seulement le libertinage qui sépare ces contes de la tradition anacréontique. L'ambiance, l'atmosphère générale y sont d'une autre sorte. Les aventures ne se déroulent plus dans le cadre irréel et conventionnel des odes anacréontiques ; elles portent la marque d'un certain réalisme, dont la pièce *Axiochus und Alcibiades* fournit un bon exemple³. Deux couples d'amants ont entre eux changé de partenaire pour que l'ennui ne naquît pas de l'uniformité de leurs jeux. Une enfant naît (première exception à la règle !). Chacun des deux hommes, flatté et heureux, veut en être le père. Le temps passe... et quelque seize ans après, chacun attribue à l'autre la paternité, afin de pouvoir, sans violer les lois de la nature, bénéficier des charmes de l'enfant devenue une belle et désirable fille. Un tel sujet, de caractère scabreux et réaliste, n'est pour ainsi dire jamais abordé par le lyrisme anacréontique. Or, de ce réalisme, on trouve trace en maints contes qu'il faut bien pour cette raison ranger dans une autre série que les deux pre-

1. II, 130.

2. II, 143-149.

3. II, 128.

mières catégories d'inspiration que nous avons distinguées. Réalisme encore le mal vénérien dont meurt le héros de *das Bekenntnis*¹, et que lui a transmis Julie ; réaliste, la confession qu'il en fait au Père Francion ; plus réaliste l'aveu de ce dernier :

Verläumtet Juliens gesunde Schönheit nicht.
Wär ein so schnödes Gift bei Julchen eingerissen,
Der Pater Guardian und ich, wir müssten wissen.

Et l'on pourrait ajouter d'autres traits rabelaisiens sur la pailardise des moines, jouisseurs, paresseux et buveurs comme ce *Bruder Fritz*, que Hagedorn dépeint en ces termes :

Oft schlief er in dem Chor, oft trank er in dem Bette,
Und schlief auf seinen Trunk, und trank auf seinen Schlaf² ;

sur la « galanterie » des papes, sur les commérages des nonnes³, etc.

*
* *

Curieux mélange en vérité que ce recueil de *Fabeln und Erzählungen* ! On reste étonné que des poèmes d'une inspiration et d'une tendance si opposées soient restés groupés sous un titre unique de nature à créer une équivoque. Était-ce l'intention de Hagedorn de faire admettre par le public ses poésies légères ou licencieuses à la faveur d'œuvres plus recommandables et en les plaçant sous le haut patronage des Fables ? Ou les conditions particulières dans lesquelles les deux Livres de Fables furent publiés, à de longues années d'intervalle, sont-elles responsables de cette confusion des genres ? On ne saurait le préciser. Mais on ne peut pas davantage nier le caractère disparate de cet ensemble composite, dans lequel nous avons pensé pouvoir discerner trois groupes différents de productions. Le premier comprend des fables authentiques, conformes à la tradition de l'apologue, et dont le défaut, si c'en est un du genre, est de tendre à transformer la fable en un véritable poème moral. Nous avons vu combien, pour certaines pièces, la limite était difficile à établir entre les deux genres. Ce groupe est de beaucoup le plus

1. II, 131.

2. II, 132.

3. II, 202.

important et confine, selon les besoins, au poème didactique, à la satire ou à l'épigramme.

Une deuxième veine d'inspiration laisse au contraire présager dans les Fables et Contes le futur poète anacréontique. Hagedorn s'essaie déjà à des thèmes, esquisse des tableaux, imagine des situations qui seront la matière des *Oden und Lieder*. — Enfin à l'imitation de quelques-uns de ses modèles, spécialement de Boccace et de La Fontaine, il ne résiste pas, lui, le poète, pourrait-on dire, des « moralités légendaires », au plaisir de peindre quelques scènes libertines, lascives, voire licencieuses, par lesquelles il dépasse le ton habituel de l'anacréontisme et s'apparente aux petits maîtres de son siècle.

Issues de sources et de prétextes si variés, les Fables de Hagedorn ne peuvent présenter d'unité ni de forme ni de fond. Si les poèmes des deux derniers groupes ont l'aisance d'un genre facile, un tour enjoué, une certaine grâce légère, ils restent pourtant au-dessous des Contes des prédécesseurs français et italien auxquels ils doivent tant. Quant aux fables dignes de ce nom, elles laissent trop souvent transparaître la volonté de démontrer une vérité morale et un secret penchant à convertir la fable en « *Lehrgedicht* ».

Ainsi s'explique — quoique Hagedorn ait su éviter la monotonie — le jugement sévère qu'a porté Gottsched sur les Fables; ce jugement n'est pas explicitement formulé, mais implique une désapprobation : dans la *Kritische Dichtkunst* il ne cite le nom et l'œuvre de Hagedorn qu'après ceux de Stoppe et de Triller. A cette injustice évidente le poète put trouver une consolation en voyant monter vers lui les éloges d'un autre poète qui devait devenir lui-même un fabuliste de classe et faire bientôt pâlir le renom de Hagedorn : nous avons cité Gellert.

*
* *

L'étude de la forme est ici le complément nécessaire de l'examen des thèmes et manifeste l'une des originalités de Hagedorn. Le fabuliste allemand ne s'égale point à son modèle français pour ce qui est de la richesse de l'expérience et de la connaissance du cœur humain : il commet en sa carrière littéraire cette erreur, il présente à tout le moins cette différence avec La Fontaine d'avoir

achevé la publication de ses Fables à un âge où le Bonhomme n'en avait encore point édité : l'un commence par où l'autre finit. Mais ils ont tous deux en commun le culte de la forme à laquelle ils accordent tous leurs soins.

Ce travail de la forme était amorcé en Allemagne depuis Opitz, mais n'avait pas encore atteint à l'expression impeccable. Pendant tout le ^{xvii}^e siècle la langue reste encombrée de provincialismes ; le style ne se libère que lentement de la préciosité à la mode et retombe parfois dans la vulgarité. Le premier, Brockes introduit dans l'expression poétique quelque précision concrète ; mais fort avant encore dans le ^{xviii}^e siècle un seul écrivain a été universellement clair, c'est Günther, quoique subsistent en ses poèmes des vocables peu usités. Si Haller donne à la poésie un contenu nouveau, il est encore loin de la pureté de la langue et de la perfection de la forme. Seul, Hagedorn échappe à la fois aux provincialismes de ses prédécesseurs et à leurs fautes si fréquentes de composition. Le premier, il apparaît, dans son recueil de Fables, en possession d'une forme déjà classique. L'étude de la technique et de la composition des Fables, de la langue, du style et des rythmes va révéler de véritables qualités de poète.

La technique de la fable fait apparaître un talent plein de souplesse, dont les ressources ne manquent pas de variété. La morale qui se dégage de chaque récit, prend tantôt la forme d'un bref aphorisme ou d'une vérité proverbiale (à savoir, par exemple, que nul n'est prophète en son pays : « Kluge gelten nicht, als ausser ihrem Vaterlande¹ »), tantôt est plus longuement développée en plusieurs vers. Elle prend place soit à la fin de la fable², soit en tête de l'apologue³, comme il arrive chez La Fontaine. Hagedorn d'ailleurs ne suit pas son modèle jusque dans le détail de cette disposition matérielle, qu'il modifie souvent pour son compte : tandis que La Fontaine place la morale en tête de la fable *Le Lièvre et la Perdrix* (Livre V), Hagedorn la situe à la fin de la fable correspondante *Der Hase und das Rebhuhn*⁴.

Les dimensions des fables proprement dites — nous en excluons es contes libertins — sont également très variables. Les plus lon-

1. II, 65 : *der Papagei*.

2. Exemples II, 16, 38, 39, 65, 172, 174, etc.

3. Exemples II, 42, 167.

4. II, 185-187.

gues, comme *Johann der Seifensieder*¹, *der Hase und viele Freunde*², *die Tiere*³, comptent de 102 à 110 vers et voisinent avec de courts poèmes d'une brièveté, d'une concision extrêmes, comme *das Hühnchen und der Diamant*⁴ ou *der Marder, der Fuchs und der Wolf*⁵. Quel qu'en soit le développement et l'ampleur, toutes ces pièces révèlent les mêmes qualités de composition, le même souci d'une harmonieuse ordonnance du poème, disons plus, d'un rigoureux équilibre entre les parties. A cet égard, Hagedorn pousse le parallélisme plus loin que La Fontaine; il attache une grande importance à un juste balancement des pensées et des subdivisions du développement. On s'en rendra mieux compte par deux exemples.

Nous reproduisons d'abord la fable *Der Marder, der Fuchs und der Wolf* :

Ein Marder frass den Auerhahn ;
Den Marder würgt ein Fuchs; den Fuchs des Wolfes Zahn.

Mein Leser, diese drei bewähren,
Wie oft die Grössern sich vom Blut der Kleinern nähren.

Non seulement les faits de la première partie apparaissent dans une clarté dépouillée, dans une sobriété purement chronologique; non seulement l'application satirique, qui en est faite dans la deuxième partie, est nette et mordante; avant tout les deux drames parallèles se donnent la réplique et s'équilibrent rigoureusement.

La fable *Der Berg und der Poet* n'offre pas un exemple moins probant⁶ et il n'est pas exagéré de soutenir que sa composition est plus satisfaisante que la fable de *La Montagne qui accouche*⁷ de La Fontaine. Chez ce dernier en effet on sait dès le sixième vers que la montagne enfante une souris; c'est informer le lecteur trop tôt du résultat; son attention n'est plus tenue en éveil. Dans la deuxième partie, rien ne s'oppose précisément à l'épopée envisagée. La conclusion enfin s'applique moins bien à la montagne qu'au poète.

1. II, 90.

2. II, 43.

3. II, 18-24.

4. II, 57.

5. II, 59.

6. II, p. 73-74.

7. Livre V.

Toutes ces critiques tombent si on lit maintenant la pièce inspirée à Hagedorn par La Fontaine : incontestablement ici le disciple a dépassé le maître.

Der Berg und der Poet.

Ihr Götter, rettet ! Menschen, flieht !
 Ein schwangrer Berg beginnt zu kreissen,
 Und wird jetzt, eh man sichs versieht,
 Mit Sand und Schollen um sich schmeissen.
 Er brüllt, er kracht, und Tal und Feld
 Sind durch gerechte Furcht entstellt,
 Was kann dem nahen Unfall wehren ?
 Es wird ein Wunderwerk geschehn ;
 Er muss mit Städten trüchtig stehn,
 Und bald ein neues Rom gebähren.

Suffenus schwitzt und lärmt und schäumt ;
 Nichts kann den hohen Eifer zähmen ;
 Er stampft, er knirscht ; warum ? er reimt,
 Und will jetzt den Homer beschämen.
 So setzt sich Pythons Priesterinn
 Halb rasend auf den Dreifuss hin,
 Und spürt in Hirn und Busen Wehen.
 Was ist der stolzen Feder Frucht ?
 Was würkt des Dichters Wirbelsucht ?
 Zum mindesten, glaub' ich, Odysseen !

Allein, gebt Acht, was kömmt heraus ?
 Hier ein Sonnet, dort eine Maus.

Cette fable n'est-elle pas d'une ordonnance lumineuse ? Son seul défaut, si elle en offre, serait un excès de netteté et de précision. Les deux strophes se font rigoureusement équilibre, sont développées en des termes (reprise de *kann, jetzt*) ou par des procédés (les questions) qui, par leur répétition, soulignent le parallélisme des dizains, sans susciter l'impression de monotonie ; car le poète, en un crescendo régulier, pique notre curiosité, stimule notre attente, en sorte que la conclusion, si sobre, apporte une solution à la fois comique et satisfaisante, puisque, si elle est disproportionnée à la gésine décrite, elle donne cependant réponse aux deux problèmes posés.

On pourrait multiplier les exemples de cette sorte qui tous feraient ressortir les mêmes qualités de composition scrupuleuse

et d'exact équilibre entre les diverses parties du développement. Considérons encore la fable *Der Wolf und der Hund*¹; elle est constituée de trois strophes de douze vers, subdivisées en deux parties formant contraste :

- 1^{re} strophe. *a*) Le loup aperçoit un chien gras, de belle apparence et resplendissant de santé.
b) Il lui dit sa détresse et quel problème pose pour lui l'existence quotidienne.
- 2^e strophe. *a*) Le chien décrit sa vie douce et exempte de soucis.
b) Le loup, persuadé que le chien a un meilleur sort que lui-même, se hâte de l'accompagner.
- 3^e strophe. *a*) Le loup découvre au cou du chien des traces suspectes que le chien doit expliquer.
b) Le loup qui ne veut point abdiquer sa liberté renonce à la vie domestique et retourne à sa solitude.

Ainsi chaque partie est nette. L'ensemble repose sur un plan logique, harmonieusement développé, où les oppositions se fondent en un exact balancement.

La plus célèbre fable de Hagedorn, *Johann der Seifensieder*², imitation libre du *Savetier et du Financier* de La Fontaine³, est la mise en œuvre du principe énoncé dans l'ode *An die Freude*⁴ :

Dem, der keinen Schatz bewachtet,
 Sinnreich scherzt und singt und lachet,
 Ist kein karger König gleich.

Elle est composée de strophes de longueur variable, dont l'étude détaillée révélerait la même structure méticuleusement établie. Après avoir présenté successivement les deux personnages : le savonnier Jean, qui chante tout le jour parce qu'il est sans soucis (2 strophes) et le viveur désœuvré que les chants de son voisin troublent en son sommeil matinal (2 strophes), le poète noue l'intrigue du récit, développe le dialogue et la proposition du riche (1^{re} partie). Jean est ravi de posséder désormais tant d'argent (2^e partie, *a*); mais il craint les voleurs et le moindre bruit le fait tressaillir (2^e partie, *b*); il comprend enfin pourquoi sa joie n'est

1. II, 33.

2. II, 90.

3. Livre VIII.

4. III, 33.

plus (2^e partie, c). On devine la conclusion : Jean s'empresse de rendre l'argent afin de retrouver sa gaité et ses chants.

Dans les plus grandes comme dans les plus petites fables, avec ici plus de concision et là plus de prolixité, on admire toujours le même équilibre dans le développement et un remarquable balancement des parties, qui s'engrènent les unes dans les autres comme les divers rouages d'un mécanisme complexe et bien monté. Dans le plan général qui semble se détacher en relief, les articulations sont nettement marquées et la place de chaque inflexion du récit désignée à l'avance. S'il était un défaut à ce genre si méthodique d'exposition, ce serait un excès de pensée claire et d'intellectualisme. Mais comment s'en étonner au siècle de l'*Aufklärung* ?

La langue de Hagedorn est déjà fluide et souple ; il s'en dégage généralement un charme subtil auquel le lecteur moderne ne peut être insensible. Sans doute elle présente encore quelques taches : des archaïsmes (*er stund*, *er pflag*, *er kömmt*, *betriegen* = *betrügen*, *zweene* ou *zwo* = *zwei*) ; des provincialismes (*er sahe*, *er hielte*) ; des métathèses (*sammeln* = *sammeln*, *steuren* = *steuern*, *getrauret* = *getrauert*) ; des changements de genre dans les substantifs (*die Wiesel* ; *der Schranken* = *die Schranke* ; *das Gemahl* = *die Gemahlin* ; *die Hofstaat*, *das Norden*, *das Geschicht*). Il confond *wann* et *wenn* ; il écrit *Helfenbein*, *jährend* pour *gährend*, *jähnen* pour *gähnen* ; *er schmelzt* dans le sens de *schmilzt*. Il emploie le verbe *befahren* au sens de craindre, redouter, et construit *trotzen* avec l'accusatif. Quand il se permet un néologisme, il n'est généralement pas heureux ni clair, comme en fait foi une lettre du 9 novembre 1743 où Johann Elias Schlegel, attirant l'attention de Hagedorn sur plusieurs obscurités ou irrégularités de la poésie *Die Glückseligkeit*¹, lui signale : « Das Wort *voraus* habe ich niemals gehört und versteh es auch nicht². » Et pourtant ces dérogations à la syntaxe ou à la grammaire modernes ne dépaysent ni ne choquent ; elles donnent à l'œuvre de Hagedorn un parfum très xviii^e siècle et ne diminuent en aucune manière le réel plaisir qu'on éprouve à la lire.

On pourrait aussi critiquer son style si l'on faisait état de petites particularités sans grande portée. On est fâché de rencontrer dans une courte fable de douze vers un exemple authentique de ce style

1. I, 19 sqq.

2. V, 293-295.

schématique, « télégraphique », qui, s'il est de mise dans le compte rendu des débats d'un tribunal ou d'une assemblée, ne devrait pas trouver place dans un poème qu'on voudrait ciselé en ses moindres détails¹. On relèvera également telle strophe de huit vers dont sept commencent uniformément par l'article ou le pronom démonstratif *der, die, den*². Mais ces imperfections n'entament pas le style qui est remarquable par la brièveté et la clarté des phrases. Hagedorn use à l'ordinaire de courtes propositions principales, il préfère le style direct au style indirect, il semble fuir d'instinct la longue période qui chez lui ne remplit presque jamais une strophe. A la différence d'un Schiller ou d'un Hölderlin, il se défie du grand mouvement oratoire dont l'ampleur est à la fois majestueuse et mesurée. Si le style des poèmes moraux est plus large et plus abondant, celui des fables, des contes et des odes reste court et haché. Toute réserve faite pour la limpidité et l'aspect dépouillé de chacune de ses « manières », son style est à bien des égards dans le ton de ses contemporains : les petits maîtres, amateurs de petits riens, faisaient de petits vers avec de petites phrases.

Les rythmes prosodiques dont Hagedorn use dans les *Fables* sont passablement variés. Toujours revêtues de la rime, les formes prédominantes en sont l'alexandrin, le vers iambique à 4 ou 5 pieds et le grand tétramètre trochaïque, groupés ou non en strophes. Que le poète vienne à employer ces divers mètres dans un même développement, il aura écrit en vers libres. Ce fut le cas de Hagedorn. Certes les combinaisons possibles ici sont en moins grand nombre que chez La Fontaine et d'autre part Hagedorn écrit encore plus volontiers dans un seul mètre ou dans une alternance déterminée que dans une succession arbitraire de rythmes. Aussi les vers libres qu'on rencontre dans les fables se réduisent-ils pratiquement à deux systèmes : ou bien le poète introduit un alexandrin dans une strophe de rythme fondamental en vers iambiques de quatre pieds³; ou bien au milieu d'un développement en mètres irréguliers apparaît une série de strophes de forme et de mètre fixes. C'est cette dernière formule que présente la fable *der Affe und der Delphin*⁴, où la tempête est décrite en vers libres, tandis que

1. II, 201, vers 7.

2. II, 108.

3. Exemple II, 80 en haut de la page et II, 81 bas.

4. II, 52 sqq.

l'aventure du singe est contée en strophes de quatre vers iambiques de quatre pieds. Ainsi prévaut finalement l'amour de la régularité, que manifeste davantage le souci des rimes¹.

L'étude de la forme en ses divers aspects révèle donc une indiscutable maîtrise dans le recueil des *Fables*. La technique de la composition, la pureté de la langue, le choix des rythmes rehausse ainsi des thèmes qui ne sont que des motifs traditionnels, aimablement refaits, bien développés et bien écrits, combinés en une narration de bonne tenue. Les formes du lyrisme sont là en leur complexe variété, mais de lyrisme point.

1. Elles sont généralement pures. Pourtant on relève des rimes dites souabes, comme en offrent Schiller ou Uhland : *Mühe-fliehe* (II, 28), *Stricke-zurücke* (II, 41), *vorzeiten-bedeuten* (II, 44), *krümmt-bestimmt* (II, 44), *Freunden-Feinden* (id.), *schützen-sitzen* (II, 45), *gespüret-verlieret* (II, 52), etc.

III

LES ÉPIGRAMMES

La conception qu'on s'est faite de l'épigramme a grandement varié à travers les âges et il n'est pas aisé d'en donner une définition englobant toutes les formes qu'a revêtues ce genre littéraire. Celle que propose Boileau dans son *Art poétique* :

L'Épigramme, plus libre en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné¹,

est manifestement trop étroite et ne peut s'appliquer à une épigramme de quelque longueur; elle a en outre le tort de réduire l'épigramme aux seules proportions d'un « bon mot », ce qui restreint encore le domaine du genre. Martial l'entendait autrement, qui, médiocrement soucieux de faire des mots d'esprit, a écrit quinze cents épigrammes qu'il voulut, par système littéraire, farouchement audacieuses et implacablement réalistes : il ne reculait en effet ni devant le cynisme, ni devant l'obscénité dont il disait qu'elle était le style même de l'épigramme. Ni Boileau, ni le poète latin Martial ne peuvent nous servir de guides pour pénétrer dans l'œuvre de Hagedorn, mais ses devanciers immédiats nous montreront mieux la voie.

En sa forme classique où elle résume la quintessence d'une pensée appliquée parfois à l'éloge et plus souvent à la satire, l'épigramme avait été cultivée en Allemagne peu de temps avant Hagedorn. Opitz, Logau et Hofmannswaldau, au siècle précédent, avaient donné à ce genre littéraire un éclat particulier, et Wer-nicke, un Hambourgeois d'adoption, venait de le porter à une perfection jamais atteinte encore dans la littérature de ce pays.

1. Chant II, vers 103-104.

Wernicke avait publié en 1697 une première édition de ses *Überschriften oder Epigrammata* (six livres), bientôt suivie en 1701 d'une nouvelle édition portée à huit tomes. L'édition définitive de 1704 ne comprend pas moins de dix livres d'épigrammes des espèces les plus variées : satiriques, historiques, licencieuses, souvent nerveuses et ramassées sur elles-mêmes, systématiquement violentes, acerbes, agressives, selon la conception que Wernicke se faisait personnellement de l'épigramme. Elle ne devait point, d'après lui, laisser place à l'enflure, à la pompe, au gongorisme d'un Lohenstein, ni admettre même de réflexions moralisantes. Comparable à l'éternuement soudain, incoercible, qui dégage brusquement les voies respiratoires encombrées, elle devait être essentiellement une « *Reinigung des Gehirns* », une sorte de catharsie qui ne se soucie point de ménagements et ne s'embarrasse pas de considérations morales. Aller droit au but en dédaignant les ornements et les artifices de style chers aux poètes silésiens, châtier la forme et contribuer à purifier la langue, telle était la fin que Wernicke avait assignée à l'épigramme. Hagedorn ne pouvait avoir de meilleur maître en ce genre. Aussi dans le temps même où il blâmait Hofmannswaldau de s'être écarté du naturel¹, il rendait hommage à « l'esprit mordant » de Wernicke en une pièce qui se trouve aux toutes premières pages de son recueil de *Sinngedichte* :

An Sprach' und Wohllaut ist er leicht,
An Geist sehr schwer zu übertreffen².

L'édition d'Eschenburg contient 105 épigrammes glanées parmi un plus grand nombre d'autres qui sont dispersées dans les revues où le jeune Hagedorn publia ses premières œuvres. Le recueil de la *Poesie der Niedersachsen* en avait déjà fait connaître quelques-unes que l'on peut dater des environs de 1730 ; les dernières venues, d'autre part, portent la date de 1754 : l'ensemble des épigrammes de Hagedorn résume donc vingt-cinq ans de sa vie littéraire. Lorsqu'il les réunit en volume et les incorpora à la deuxième édition des *Moralische Gedichte*³, le poète n'en tirait nulle vanité : sachant combien « ces petites choses poétiques » surmontent mal l'épreuve du

1. I, 158.

2. I, 124.

3. Quelques autres épigrammes ont encore été réunies par Eschenburg, au tome IV, p. 139-144.

temps, il semble s'être repenti d'avoir écrit en sa jeunesse certaines épigrammes qu'il eût préféré n'avoir jamais publiées¹.

Les modèles dont s'est inspiré Hagedorn sont nombreux. Si le maître allemand du genre, Wernicke, dont il avait entendu l'éloge dans la bouche de son père, lui a enseigné le culte de la forme, c'est à d'autres écrivains qu'il a emprunté les thèmes traditionnels de l'épigramme. Outre les anciens, Martial, Sénèque, Juvénal, il imite les Anglais, Prior, Cobb, Pope, et les Français, Bussy-Rabutin et La Motte-Houdard². On serait presque tenté de considérer ces emprunts, adaptés aux besoins du moment, comme un premier groupe d'épigrammes où le poète met en œuvre des motifs recueillis au cours de ses lectures et traite des thèmes classiques, et de l'opposer à une autre série de ces petits poèmes, issus de l'observation personnelle et de l'expérience directe de Hagedorn, où, fustigeant des travers et redressant des torts, il fait mainte allusion à des contemporains qui nous échappe. Mais ce n'est pas sur cette distinction entre les thèmes littéraires et l'expérience vécue que Hagedorn fonde sa conception du genre.

Hagedorn fut conduit à préciser sa théorie personnelle de l'épigramme à l'occasion de poèmes qui figurent dans son recueil et qui semblaient ne devoir point y trouver place.

Nous avons vu déjà par deux séries de faits combien Hagedorn témoignait de sympathie aux idées morales : il a confessé ce penchant dans sa correspondance ; il l'a manifesté de nouveau par une certaine conception de la fable si proche des *Moralische Gedichte*. Comment l'épigramme aurait-elle échappé à la contagion ? Le cadre qu'elle offre, dira-t-on, étroit par définition, ne se prête guère au développement de pareilles considérations. Qu'à cela ne tienne ! Une théorie rendra compte de tout. Et comme il avait fait de la fable un rameau des poésies morales, il prendra prétexte de l'épigramme pour prêcher la sagesse.

Il est en effet, parmi les *Sinngedichte*, des poèmes plus graves

1. I, 437 note.

2. On peut légitimement s'étonner de la déclaration suivante de Hagedorn au sujet de ce dernier écrivain :

Der Houdart, den ich mir zum Muster nie erlesen (I, 448).

Hagedorn se défend à plusieurs reprises d'avoir jamais imité La Motte (dont il s'emploie à relever la réputation), ni dans ses Contes, ni dans ses Fables, ni dans les odes. Pourquoi donc l'indiquo-t-il comme source en maint passage ? Cf. les fables et ici I, 467.

que les simples distiques ou quatrains construits en vue de la pointe finale. De ces pièces, qui s'intitulent *der Jüngling, der Mann, der Alte, Vergleichung*¹ Hagedorn disait : « Es herrscht ja darin nicht der unerwartete Schluss, die Schärfe, die « vis epigrammatica » oder die « mala lingua », die Martial, der doch selbst so oft schmeichelt und nicht selten moralisieret, zum Charakter der Überschriften machet² ». Il rapprocherait volontiers ces poèmes de certains morceaux de l'Anthologie grecque qui ne présentent pas nécessairement ce dard de la « noble abeille » que contient l'épigramme authentique, et qui pourtant enferment une pensée délicate, élevée et morale.

Il distingue ainsi deux types d'épigrammes : les unes conformes au modèle classique, où l'auteur, raille, critique et parfois feint de louer, courtes pièces d'intention satirique qui se terminent par un trait piquant et révèlent un sens aigu du ridicule ; les autres plus proches du ton sentencieux de la maxime morale, capables aussi d'accueillir les accents plaintifs d'une élégie en raccourci, dans lesquelles la préoccupation satirique et le souci de la pointe finale s'effacent devant une pensée plus substantielle ou un sentiment plus profond. Les premières ne relèvent que de l'intellect et ne visent que le mot d'esprit ; les secondes viennent du cœur et tendent à un effet moral : « Also fliessen Überschriften oder Sinngedichte, wie der Leser sie zu nennen beliebt, so glücklich aus herzlichen Empfindungen als aus witzigen Einfällen. » Les unes disposent des armes qu'une longue tradition a mises à leur service : la raillerie, la satire, l'invective. Mais pour les autres Hagedorn revendique le précepte secondaire de l'épigramme : « In nonnullis etiam simplex quaedam mundities, ac mollis subtilisque festivitas placet. » Cette élégance et cette grâce seront donc la parure du second groupe d'épigrammes, où figurent « freundschaftliche Scherze oder gefälligere Lehren », c'est-à-dire des réflexions humoristiques sans animosité, des jeux de société pleins d'aménité bienveillante et de mansuétude, qui ne verseront ni dans les énigmes ni dans les logogripes, et qui chercheront à plaire moins par le charme inattendu du trait d'esprit que par le caractère aimable des diverses pensées ou par la qualité du sentiment exprimé³.

1. I, 167-172.

2. I, 169.

3. Lessing et Herder confirmeront plus tard cette théorie de l'épigramme.

L'épigramme devenue confidente du cœur et forme du lyrisme personnel! L'épigramme élégiaque, mouillée de larmes, où le poète s'attendrit sur lui-même, telle est la rare délectation que nous offrent ces vers écrits en 1754 « in einer schweren, oft schmerzhaften Krankheit' » ;

Mein Auge füllt sich leicht mit freundschaftlichen Zähren ;
 Itzt flösset mir die Dauer eigner Pein
 Die Träne der Betrübniß ein.
 Die Weisheit wird sie nicht verwehren :
 Es ist erlaubt, sein eigner Freund zu sein.

Pourquoi ne pas s'abandonner à la mélancolie prenante de cette piécette où le poète sentant la mort prochaine, fait un douloureux retour sur lui-même? Pourquoi le nier? Cette épigramme est infiniment émouvante en sa sobriété de termes, si mesurée d'expression, si concise en sa forme. Et comme Hagedorn a raison de dédaigner la vaine recherche de la pointe, quand sa détresse esseulée prend un accent si poignant en ton mineur!

Mais ce n'est pas seulement la méditation sur son propre sort qui incline le poète à la tristesse; le « res est sacra miser » de Sénèque lui inspire une même pitié, une humaine compassion pour le malheur². Il place ainsi son recueil d'Épigrammes sous le signe de la bonté, de la générosité, de la grandeur d'âme : qualités peu propices pour réussir dans ce genre! Son trait acéré ne peut guère s'accommoder d'un cœur que sa sensibilité naïve met en proie à de tendres émotions; elle exige au contraire un froid détachement des choses, plus proche du sarcasme que de l'indifférence, une âpreté calculée qui n'étaient point le fait de Hagedorn. C'est pourquoi il ne pouvait prétendre briller au premier rang des auteurs d'épigrammes.

Il est impossible de mentionner ou même de grouper les sujets traités en ces rapides esquisses qui touchent aux domaines les plus divers. On ne peut citer que les thèmes le plus fréquemment repris. Les épigrammes du premier type que nous avons signalé raillent souvent les pédants et les poètes. Elles s'en prennent à la sèche et froide érudition qui collationne les variantes et les diverses leçons d'un texte, accumule les gloses, écrase l'ouvrage sous de savants commentaires et par delà la lettre morte n'atteint jamais à l'esprit

1. I, 139.

2. I, 139.

vivant : ces grammairiens stériles restent ainsi à la surface des textes du passé si riches de substance, mais ne s'imprègnent jamais de leur sagesse et de leurs enseignements¹. Les travers des poètes d'autre part, leur vanité d'auteurs, leurs jalousies mesquines fournissent une ample matière à la critique : ils se livrent entre eux une guerre plus âpre que des femmes rivales en beauté ou des héros rivaux en gloire²; ils écrivent sans nécessité et sans ordre, d'une plume hâtive, un livre qu'ils bâclent et que le public ne lira pas avec plus de soin³. Comment pourraient-ils prétendre au succès qui se refuse à de meilleurs ouvrages ? « Habent sua fata libelli » : cette sentence librement interprétée ne signifie pas seulement que, pour réussir, un livre doit avoir de l'esprit, l'oreille de la critique et la faveur d'un mécène ; même lorsque toutes ces conditions sont réunies, l'ouvrage peut tomber à plat s'il n'a pas sa flamme intérieure, son « génie tutélaire », dit Hagedorn⁴, ce je ne sais quoi qui lui concilie l'agrément du lecteur, élément impondérable dont le succès dépend. Déjà Erasme disait à un écrivain malchanceux : « Vides etiam in musarum rebus regnare fortunam ». Le caprice du destin ne semble-t-il pas présider à l'élaboration des œuvres poétiques et ne se plaît-il pas à narguer l'auteur ? Que de sublimes inventions, que de géniales idées se présentent en songe à l'esprit du poète ! Les plus subtiles pensées trouvent d'emblée une expression harmonieuse dont s'enivre en son sommeil le favori des muses. Hélas ! Que reste-t-il au réveil de tant de beauté entrevue ?

Der Einfall welkt ; die Worte fliessen matt⁵.

Edmond Rostand dira plus tard :

Les plus beaux vers sont ceux que l'on n'a jamais faits.

Puisque les plus belles trouvailles ne sont que bulles de savon et que l'inspiration fuit, inconstante, ne faut-il pas admirer le sage exemple du poète qui, n'ayant retenu de son œuvre entière qu'un seul livre, le fit brûler avant que de mourir⁶ ?

1. I, 133 : *Auf gewisse Ausleger der Alten*.

2. I, 137.

3. I, 144 : *Phanias*.

4. I, 179 : *Die Schriftsteller*.

5. I, 180 ; *Klätliches Schicksal der Poeten*.

6. I, 180 : *Fabel*.

Les épigrammes du second groupe sont d'une autre espèce et traitent des thèmes qui ne dépareraient pas des poésies morales. Hagedorn constate avec un amer scepticisme que les sages eux-mêmes et les professeurs de vertu ont rarement tenu leurs promesses et conformé leur vie à leurs principes¹. C'est donc aux poètes qu'incombera la tâche d'enseigner aux hommes à être sincères, véridiques et à restaurer en leur dignité les vertus déchues de leur prestige, dépouillées de leurs qualités humaines par les progrès de l'intelligence abstraite :

Was nimmt jetzt ab ? Das Silber und die Treue.

Was nimmt jetzt zu ? Das Gold und der Verstand².

Sous cette forme épigrammatique Hagedorn brossera le tableau des trois âges de la vie, pièces dans lesquelles il ne moralise pas à proprement parler, mais où l'intention moralisatrice se devine à travers l'ironie souriante. La trilogie : *der Jüngling, der Mann, der Alte*³ est précédée d'un préambule où le poète constate que « l'homme reste encore un enfant⁴ ». Il le prouve aux trois étapes de sa carrière terrestre. Le jeune homme, impatient de toute contrainte, ivre de liberté, instable, irréfléchi, plein de pétulance, n'a qu'une pensée en tête : l'amour. L'adulte semble réfléchir davantage et s'attacher à un but, se fixer une loi ; mais bientôt il aspire aux honneurs, sacrifie tout à son ambition, et, lorsqu'il ne peut plus reculer l'échéance dernière, souhaite que son nom soit auréolé de gloire auprès de la postérité. Le vieillard, image de la sagesse aux yeux du monde, est en réalité sourdement irrité, il se replie sur lui-même, se retranche en son égoïsme, devient insensible à tout ce qui n'est pas sa passion : il ne vit plus que pour thésauriser et son avarice fait de l'argent un dieu qu'il adore. A aucun âge l'homme n'est sage ; aux trois périodes de sa vie il est esclave de quelque passion qui le prive de la sérénité du cœur et de la jouissance des vrais biens. Et en conclusion de cette démonstration, Hagedorn ajoute à la trilogie la pièce intitulée « Comparaison » où il oppose au cœur rongé d'orgueil et vertueux par calcul le cœur aux nobles penchants, spontanément enclin à l'altruisme et au bien.

1. I, 124 : *Philosophen*.

2. I, 145 : *Vorzug dieses Jahres*.

3. I, 167-169.

4. I, 167 : *der Mensch*.

Il n'est pas besoin de souligner combien ces épigrammes s'écartent du genre traditionnel; elles ne contiennent plus de raillerie, elles ne laissent même pas percer l'intention satirique; elles n'ont pas davantage la forme matérielle de l'épigramme où chaque vers n'a de sens qu'en fonction de la pointe finale. Plus de pointe ici. L'allure générale de la pièce et la conduite des idées apparente ces poèmes beaucoup plus aux *Lehrgedichte* qu'au recueil dont elles portent le nom. Conçue sous cette forme clarifiée, et dépouillée des arguments *ad hominem* qui l'objectivaient, l'épigramme peut prétendre s'égaliser aux plus authentiques expressions du lyrisme, elle peut accueillir les confidences et se faire l'écho des plus secrètes pensées. Nous citons au début de ce chapitre l'épigramme qui est presque une élégie du poète sur lui-même; nous citerons encore trois épigrammes, les seuls passages peut-être de l'œuvre de Hagedorn où il ait parlé de ses conceptions religieuses; ce sont les pièces qui ont pour titre : *Gothilas*¹, *Charakter eines würdigen Predigers*², *Momar und Sophron*³.

On sait par la correspondance des contemporains que le poète n'était ni un chrétien d'étroite observance⁴, ni le philosophe sceptique que d'aucuns croyaient voir en lui, et qu'il est mort « en chrétien, après s'être réconcilié avec le Sauveur et avoir reçu, en signe de foi en Lui, la Sainte Communion⁵ ». En fait, Hagedorn n'a jamais cessé de témoigner le plus grand respect à la religion et il raille dans la première et dans la dernière des épigrammes précitées les ennemis du christianisme qui, sur les traces de Spinoza, rêvent d'atteindre à l'immortalité par le déisme. La majesté de la religion est, à ses yeux, inattaquable, et il a fort pertinemment établi dans une lettre à Gleim du 12 mai 1747⁶ que ni l'ode anacréontique, ni l'épigramme ne devaient se permettre le sacrilège de se gausser des choses saintes, ni même des mauvais ministres de la religion. C'est faire œuvre purement négative que d'attaquer cette

1. I, 138.

2. I, 140.

3. I, 174.

4. Cf. I, 136 :

Erkennt man Christen bester Art
Allein an ihrem Kirchengehen ?

5. Lettre de Gieseke à E. Schlegel (Quedlinburg, 2 décembre 1784).

6. V. 150.

« corporation d'hypocrites¹ »; il préfère leur opposer, dans la deuxième des pièces, le portrait d'un prêtre indulgent, tolérant et désintéressé,

So heilig wie sein Amt, so wahr als sein Gesicht;
Dem Irrtum billig feind, ohn' Irrende zu hassen;
Voll Liebe wie sein Gott und als sein Knecht gelassen;
Nur eifrig für das Wort, besorgt für aller Heil,
Und keinem Eigennutz und keiner Meinung feil.

C'est presque dans un esprit chrétien que Hagedorn envisage les épreuves et les revers de la vie : ils fournissent à l'âme l'occasion de vaincre l'adversité et de se fortifier par la lutte². Pourtant, détaché du dogme, indifférent à la doctrine de la révélation, plein de réserve en face d'un piétisme qui semblait dégénérer en fausse piété, il est plus près qu'il ne pense des déistes. N'admet-il pas comme eux et en dehors de toute église l'existence de Dieu, ne reconnaît-il pas la nécessité d'un devoir moral affranchi des pratiques du culte? Sa religion est ainsi d'ordre intime : elle ne se fonde pas sur la révélation communément reconnue, elle tire celle-ci du cœur de l'homme. C'est là, et sans le secours de faits extérieurs ou de circonstances historiques, loin des divergences confessionnelles, qu'il découvre un christianisme épuré qui lui inspire le respect.

* *

Les Épigrammes occupent dans l'œuvre de Hagedorn une place réduite : on ne s'en étonnera pas si l'on se souvient que le poète n'avait guère les qualités requises pour briller en ce genre. Ses pièces présentent une originalité inégale quant à leur inspiration. Celles d'entre elles qui sont conformes aux règles traditionnelles de cette variété littéraire, se bornent à en reprendre les thèmes ordinaires d'intention satirique, mais sous une forme confinée en de justes mesures et qui rejette à la fois le réalisme grossier, la virulence agressive et l'âpre invective. L'originalité du poète est plus grande dans les épigrammes qu'on qualifierait presque de lyriques, où, fidèle à ses tendances profondes, Hagedorn se rapproche de sa conception fondamentale des poèmes moraux. Mais s'il charge ainsi

1. III. 34.

2. I, 139-140 : *Trostgründe*.

l'épigramme d'un message nouveau, il en altère et l'esprit et la forme.

Les épigrammes du second groupe, en effet, ne présentent point d'ordinaire la « pointe » finale qui semble la marque du genre, comme si Hagedorn avait voulu par là supprimer toute différence, même de forme, avec les poésies didactiques. Ailleurs le mot d'esprit se fonde sur une technique que nous avons déjà signalée ; il est d'essence intellectuelle et ses ressources, ses moyens principaux sont au nombre de trois : tantôt il repose sur un exact parallélisme de forme et sur un juste équilibre de pensées. Par exemple :

Die Verse, welche man im Beten ausgedacht.
Sind schlecht, wie ein Gebet, wobei man Verse macht¹.

Ou encore :

Es gibt ein Volk, das immer lernen sollte,
Und immer lehrt.
Das ist das Volk, das man nie hören wollte,
Und täglich hört².

Tantôt le contraste et l'effet tiennent à une opposition de mots. Hagedorn dit d'un ami infidèle :

Als einen Feind würd' er mich nicht vergessen ;
Als einen Freund vergisst er mich³.

D'un écrivain qui rédige trop hâtivement il dit encore :

Er schreibt ja, wie die meisten lesen⁴.

Tantôt enfin paraît dans la « pointe » le mot inattendu qui éclaire en quelque sorte toute l'épigramme et lui donne toute sa saveur. Un vieux et savant juriste demande à un jeune homme, Malthin :

Wie nennst du einen Kerl, sprich, sprich, wie nennst du ihn,
Den man im Ehebruch ergreift ?
Ich nenn ihn *langsam*, spricht Malthin⁵.

1. I, 161.

2. I, 164.

3. I, 151.

4. I, 145.

5. I, 163.

Et, rappelant l'épisode de la chaste Suzanne et sa résistance aux deux vieillards, Hagedorn conclut :

Ich lobe, was wir von ihr lesen ;
Doch räumen alle Kenner ein:
Das Wunder würde grösser sein,
Wenn beide Buhler jung gewesen¹.

1. I, 138.

IV

ODEN UND LIEDER. — LE LYRIQUE

Le recueil des *Odes et Chansons*, fréquemment modifié en son contenu, tantôt augmenté de nouvelles pièces, tantôt privé de poèmes qui avaient cessé de plaire à l'auteur, parut en plusieurs parties qui connurent des éditions successives : la première partie fut publiée à Hambourg en 1742, la deuxième en 1744, la troisième en 1752. La première au moins de celles-ci présentait le texte accompagné de mélodies pour chant et piano¹, comme l'avaient fait jadis Simon Dach et von Zesen. Peut-être eût-on pu voir un signe fâcheux dans cette association immédiate de musique et de poésie ; car si le lyrisme et la musique peuvent se prêter un mutuel appui et s'accorder ensemble, ils ne sont pas nécessairement liés l'un à l'autre et les poèmes faits spécialement en vue d'une mélodie sont rarement originaux. Si médiocre qu'elle fût, la musique contribua pourtant au succès des odes ; l'attestation en est fournie par une lettre adressée à Hagedorn par Johann Arnold Ebert qui louait la qualité des poésies, les chantait lui-même dans le cercle de ses amis et ajoutait : « Ihre Oden helfen dem Weine... Dieses kostet mir manchen Rausch². » Il convient de signaler d'ailleurs que ces poèmes n'étaient pas chantés uniquement dans les milieux hambourgeois où l'auteur était favorablement connu et par ses amis directs ; ils le furent aussi par Klopstock ; et leur grâce et leur fraîcheur trouvèrent des admirateurs jusqu'en Suisse, comme en fait foi une lettre de Bodmer. Nulle part on ne restait insensible au charme et à la teneur sentimentale de pièces comme *die Schönheit*³ ou *der Morgen*⁴.

1. Musique de Görner ; cf. IV, 98.

2. V, 256. Lettre du 14 décembre 1744.

3. III, 93.

4. III, 132.

Beaucoup des odes du recueil comptent au nombre des premières productions de Hagedorn : *der Wein* (Eschenburg, III, 38), *der Jüngling* (p. 78), *die Vergötterung* (p. 85), *das Heidelberger Fass* (p. 122) datent de 1728 ; *der schlechte Wein* (p. 39), *das Gesellschaftliche* (p. 119) furent écrits en 1729 ; *die Vögel* (p. 21) et *die Jugend* (p. 101) en 1730. La grande ode consacrée au vin qui termine aujourd'hui le recueil et dont l'exécution reste, après bien des modifications, fort médiocre encore, figurait déjà sous une forme moins habile dans le *Versuch einiger Gedichte* de 1729. L'édition définitive des *Odes* les groupe en cinq livres, précédés d'une substantielle préface de trente pages où Hagedorn s'applique en une longue et savante dissertation à définir sa conception de l'ode.

Les anciens, dit-il, distinguaient trois espèces d'odes, selon qu'elles chantaient les exploits des dieux ou les victoires des rois dans les batailles et celles des athlètes dans l'arène ; avec Horace enfin elles se proposent un troisième but :

Juvenum curas et libera vina referre¹.

Les deux premiers groupes du type pindarique d'odes héroïques se guident sur un caractère sublime ; les autres, les odes horatiennes ou anacréontiques, moins ambitieuses et moins altières, ne visent qu'à être aimables et souriantes : c'est de cette troisième espèce que Hagedorn fait choix ; il y voit le modèle d'ode le plus ancien et en aime « den gefälligen Charakter, durch welchen sie ihre Vorzüge reizender und gesellschaftlich machet ».

Mais ce n'est pas aux modèles de l'antiquité exclusivement, ni au seul Anacréon, que Hagedorn va demander son inspiration. Comme il est fréquent chez notre poète, il se réfère surtout aux modernes, aux « libres Anglais » et aux Français, chez lesquels il discerne une vieille tradition lyrique qu'il fait remonter à l'époque de Saint-Louis. Sans doute il ne méconnaît pas ce que les Italiens ou les Espagnols ont pu produire en ce genre ; mais ce tour d'horizon européen — belle occasion de pédantisme ! — l'amène à constater, après de longs développements surchargés d'érudition, que les autres nations n'ont égalé ni les Anglais ni les Français. Pétrarque ne trouve point grâce devant son jugement inexorable et est quelque

¹ *Art poétique*, v. 85. Cf. aussi Boileau. *Art poétique*, II, v. 58-72.

peu malmené par Hagedorn : « Es scheint vielmehr, dass viele petrarchische Gesänge, Canzoni Petrarchesche, zu pindarisch, zu voller Figuren, zu sinnreich, auch zu lang sind, um eigentlich unter die Lieder gerechnet zu werden¹. » L'ode devra donc éviter ces « défauts » de Pétrarque, être brève et point trop subtile. Car Hagedorn fait encore grief à Pétrarque d'avoir combiné avec trop de soin l'ordonnance des mots et la conclusion de ses poèmes. Grave erreur ! pense-t-il. L'ode ne doit point se rapprocher de l'épigramme, ni laisser paraître trop de saillies spirituelles, ni dégénérer en jeu d'esprit : ces tendances sont « contraires au caractère des odes² ».

L'enquête à laquelle se livre Hagedorn lui révèle donc que dans tous les pays on trouve, dans l'ordre du lyrisme, à côté de quelques bons poètes dont la tentative a été médiocrement heureuse, une multitude de plats versificateurs qui n'ont point réussi dans ce genre de l'ode. Pourquoi ? Parce qu'ils ne s'en faisaient pas une idée nette. On aurait tort de croire — et Hagedorn reproduit ici des idées développées dans la revue anglaise, le « Guardian » — qu'il suffit à un jeune homme d'une imagination un peu échauffée pour immortaliser sa bouteille ou sa belle. Certes l'ode ne requiert nul fond d'idées particulier, elle n'exige pas, dit-il, un envol sublime de pensées, ni des connaissances ou des aptitudes spéciales pour mener à bien ces petits poèmes. « Hingegen erheischen sie eine genaue Kunstrichtigkeit, die grösste Zärtlichkeit des Geschmacks, eine vollkommene Reinigkeit in der Schreibart, ein Silbenmass, das vor allen andern leicht, angenehm und fliessend ist, einen ungezwungenen zierlichen Schwung des Witzes und der Einfälle, und zugleich einen einförmigen Entwurf voll natürlicher Einfalt... Ein Lied verliert allen Glanz, wenn es nicht mit äusserster Sorgfalt polirt und ausgeputzt wird. Der geringste Fehler desselben gleicht einem Flecken in einem Edelgesteine und benimmt ihm seinen ganzen Wert³. »

L'ode aura toujours pour modèles éternels Sappho, Anacréon et certains petits poèmes d'Horace ; elle devra être dépouillée du pesant appareil de l'érudition et débarrassée d'une inutile surcharge

1. III, préface, p. iv.

2. III, préface, p. xix.

3. III, préface, p. xiv-xv.

d'idéologie ; elle se bornera à chanter en une forme souple et fluide

Der Liebe süsse Qual, des Weines freie Freuden¹.

Il est frappant de noter que Hagedorn rejette tout contenu un peu grave et semble ne plus se souvenir qu'il est lui-même l'auteur de poèmes moraux. Il établit désormais une séparation absolue entre ces deux modes de lyrisme. Sans doute il veut bien convenir que les anciens ont pu, à l'occasion, traiter en leurs odes des sujets sérieux et il cite Virgile, dont un héros, Jopas, au premier livre de l'Énéide, chante :

... errantem lunam solisque labores,
Unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes².

Mais cette poésie philosophique et ces mystères de la nature semblent maintenant à Hagedorn hors de saison ; il faut, dit-il ironiquement, être un Voltaire pour narrer de telles merveilles à une marquise du Châtelet. (Oublie-t-il donc à ce point Brockes et Haller ?) Une pareille inspiration, puisée aux « vérités sublimes », et dont les anciens se délectaient, ne convient, souligne-t-il, ni à nos mœurs (*Sitten*), ni à notre goût (*Geschmack*).

C'est dans une autre voie que les prédécesseurs du poète ont orienté l'ode. Il rend hommage à ses devanciers, Opitz, Fleming, Gryphius, Pietsch, von König, von Besser et au « feuerreicher Günther³ », chez lequel on trouve des « chefs-d'œuvre » lyriques. Quant à Hagedorn, il précise plus modestement que ses « petits poèmes » ne se proposent de plaire qu'à ceux, « welche die Sprache der Leidenschaften, der Zufriedenheit, der Freude, der Zärtlichkeit, des gesellschaftlichen Scherzes und der lachenden Satire so zu verstehen und zu empfinden wissen, dass sie die Freiheiten, die ihnen in den Liedern der Ausländer gewöhnlich sind, in den unsrigen sich nicht befremden lassen⁴ ».

Ne nous laissons pas abuser par cette abondance verbale. Sous la multiplicité des termes dont use ici Hagedorn, se cache une seule et même réalité aux aspects divers, à savoir les manifestations de

1. III, préface, p. XVIII. Pour les généralités sur l'anacréontisme nous renvoyons le lecteur à notre cinquième partie.

2. *Énéide*, I, 742.

3. préface, p. XXII.

4. III, préface, p. XXIII.

l'amour léger et superficiel à la mode du XVIII^e siècle : la cour faite à la belle, l'impatience d'un désir non exaucé, la joie des tendres abandons, les regrets passagers d'un amant délaissé, etc. Mais un motif plus stable est constamment associé à ceux-là et intègre les autres dans une souriante philosophie de la vie : c'est la « *Geselligkeit* ». Le hasard seul n'a pas fait que cette préface des odes s'ouvrît et se terminât par ces mots de « *gesellschaftlicher Charakter* » et de « *gesellschaftlicher Scherz* » : ils résument en effet les traits essentiels de l'ode, telle que la conçoit Hagedorn. En chantant la joie de vivre et les satisfactions matérielles, ses poèmes rappellent aux hommes que l'amour est un des liens les plus habituels et les plus nécessaires de la société, et ils reflètent un robuste optimisme comme seul pouvait le susciter le siècle de l'*Aufklärung*.

Telle est, retracée à grands traits, cette importante préface des *Odes et Chansons* où Hagedorn a défini sa conception de l'ode anacréontique. S'il était besoin de la préciser davantage, beaucoup d'autres textes, empruntés en particulier à la correspondance du poète, viendraient corroborer ce qui précède. Voici d'abord, mis dans la bouche d'Anacréon lui-même, de sages et précieux conseils à l'adresse des poètes modernes qui veulent imiter le vieillard de Téos au cœur toujours jeune :

In Tejos und in Samos ¹
 Und in der Stadt Minervens
 Sang ich von Wein und Liebe,
 Von Rosen und vom Frühling,
 Von Freundschaft und von Tänzen;
 Doch höhnt' ich nicht die Götter,
 Auch nicht der Götter Diener,
 Auch nicht der Götter Tempel;
 Wie hiess ich sonst der Weise?

Ihr Dichter voller Jugend,
 Wollt ihr bei froher Musse
 Anakreontisch singen;
 So singt von milden Reben.
 Von rosenreichen Hecken.
 Vom Frühling und von Tänzen,
 Von Freundschaft und von Liebe;
 Doch höhnet nicht die Gottheit,

1. III, 67-68. Hagedorn a écrit une belle page en prose sur Anacréon dans son « Mémoire sur les chants des anciens Grecs », III, 208.

Auch nicht der Gottheit Diener,
 Auch nicht der Gottheit Tempel.
 Verdienet, selbst im Scherzen,
 Den Namen echter Weisen.

Cette ode intitulée *Anakreon* fut l'occasion d'une brouille entre Hagedorn et Gleim qui crut se reconnaître dans le portrait qui y était tracé. Notre poète profita de la circonstance pour renouveler ses conseils à ceux qui, « da sie die ganze Natur, die unerschöpfliche Quelle der Freuden und Belustigungen vor sich haben, doch immer ihre Silvien deistisch besingen und ihre Becher mit einem Religionstrotze ausleeren wollen, mithin in ihre Ergetzungen fremde und rohe Ideen hineingebracht, die gar nicht zum Wesen des Vergnügens gehören¹ ».

Hagedorn explique ailleurs encore la portée de ces préceptes : « Die Lieder lebhafter junger Dichter sind mir so angenehm, dass ich gewünscht hätte, in einigen keine unanständige Freiheiten wider die Religion wahrgenommen zu haben, welche meines Erachtens mehr den Mangel der Erziehung als den wahren Reichtum der Einbildungskraft anzeigen... und von rechtschaffenen Männern nicht würden gebilligt noch nachgeahmt werden. Alter und Erfahrung werden den Verfassern solcher Gedichte diesen wilden Auswuchs des Witzes dereinst notwendig verhasst machen. Sie werden mir im ganzen *Anakreon*, dem das Lächerliche in allen Ständen wohl nicht verborgen sein konnte, nichts zeigen können, das wider die griechischen Gottheiten und Priester gerichtet wäre². »

Ainsi l'ode anacréontique ne doit pas dégénérer en licence, ni en satire, ni en critique des institutions ou de la religion. Du temps de Boileau, l'athéisme

Conduisait tristement le plaisant à la Grève².

Au XVIII^e siècle le sentiment de la dignité de la poésie doit suffire à inciter les disciples d'Anacréon à garder la mesure et à n'encourir point le blâme d'offenser la vertu.

... Sollen jetzt noch Kuss und Wein
 Der Inhalt deiner Töne sein,

1. Lettre de Hagedorn à Bodmer du 19 septembre 1748, citée par H. Schuster (ouv. cit.), p. 83.

2. V. 150-151 : lettre à Gleim du 12 mai 1747.

So singe beider Lob nicht zu der Sitten Schande !
 Wie dir Anakreon gefällt,
 So heisse stets der klugen Welt
 Ein Weiser, wie er hiess, in jeglichem Verstande¹ !

Sous la plume de Hagedorn l'ode devient une poésie toute d'intimité et de prétentions bornées ; compagne des loisirs du poète, elle ne vise qu'à apaiser ses soucis et amplifier ses joies. En son domaine limité elle renonce aux grands thèmes, aux grandes fresques épiques, aux dissertations philosophiques. S'adressant à la muse dans la première pièce du recueil, le poète constate que la sublime inspiration est échue à d'autres qu'à lui :

Die Fähigkeit von hohen Dingen
 Den Ewigkeiten vorzusingen,
 Verliehst du ihnen, und nicht mir².

Il sait que ce sont là des « poèmes de médiocre importance³ », sur la valeur desquels il ne s'abuse point ; il y voit avec La Motte, des « riens anacréontiques », d'harmonieuses bagatelles⁴. Et dès l'abord il précisera :

Sie wollen nicht unsterblich sein⁵.

Par là Hagedorn se fait l'interprète d'une époque ; il incarne un mouvement littéraire et représente un lyrisme sur lequel nous reviendrons : il se met au centre de l'anacréontisme allemand. Avec lui la poésie nouvelle devient une poésie mineure, un bibelot précieux d'étagère, qui vaudra plus par la perfection verbale, par la souplesse et la musique de la langue que par les thèmes.

*
 * *

Ces thèmes, déjà sommairement indiqués dans la préface du recueil, seront ceux qu'inspirent au poète la jeunesse, le vin, l'amour, la joie de vivre que l'on sait éphémère, mais que par une com-

1. I, 143 : An Celsus.

2. III, 3.

3. V, 93 : lettre à Bodmer du 10 avril 1747.

4. Pour les désigner, il emploie souvent l'expression de « nugas canoras ».

5. III, 4.

plaisante illusion on feint de croire « éternellement jeune¹ » :

Der süsse Reiz der ewig jungen Freude
Wird stets durch Lieb' und Wein vermehrt.

Volontairement aussi on omet de préciser le sens de cette « Freude », afin qu'elle puisse englober toutes les occasions de plaisir et toutes les jouissances, rarement entendues d'ailleurs dans le sens frivole.

Au premier rang de ces plaisirs il faut citer, mais avec précaution, celui qu'offre une interprétation de la nature qui s'efforce à l'originalité. On sait de quelle espèce avait été le sentiment de la nature dans les idylles et les pastorales à la mode : dénué le plus souvent d'accent personnel et de sincérité, il n'était qu'une arabesque littéraire où s'inscrivait un thème conventionnel ; les héros de cette fade médiocrité étaient des bergers et des bergères, campés dans un décor d'opéra, qui devisaient en jouant du flûteau. Or Hagedorn reste, à maints égards, prisonnier de cette tradition et situe ses Odes dans le cadre scolaire de ses prédécesseurs ; ses amoureuses ne comptent jamais plus de seize à dix-huit printemps² et portent les noms que trop de plates poésies ont rendus insupportables : Phyllis, Chloé, Glycère, Dorine, Laura, Mirène, Doris, Chloris, Elmire, Iris, Flavia, Climène, Céphise, Mélinde, Éléonore, Phryné même.

Si l'on excepte quelques odes, le retour à la nature reste, dans l'ensemble du recueil de Hagedorn, passablement conventionnel. Un paysage réduit à des coteaux, des vallons, des sources, toujours les mêmes, aux mêmes tapis de mousse, aux identiques frondaisons ; des bergères aux noms antiques et éternellement jeunes, tels sont les aspects et les habitants ordinaires de cette nature idéale, de cette Arcadie de rêve transposée en plein XVIII^e siècle, dans une société trop éprise de bergeries et « d'embarquements pour Cythère » pour en mesurer l'inanité. Le nom magique d'Arcadie devient synonyme de pures mœurs pastorales, de sagesse et de bonheur terrestre, de vertu et de santé morale ; on se croit revenu à l'époque de l'âge d'or, que ne dément même pas la différence des climats entre les pays ensoleillés où la poésie pastorale vit le jour

1. III, 121.

2. III, 26, 78, 102.

et les sombres brumes de Hambourg au milieu desquelles chante Hagedorn. Du moins exprime-t-il à sa façon un besoin encore inconscient de son temps, un désir du cœur qui s'ignore, un élan de l'âme vers la nature avec laquelle elle voudrait communier dans une rénovation et un rajeunissement de tout l'être ; d'ailleurs vers une nature qui n'est pas la nature réelle et la condition exacte des paysans du XVIII^e siècle, mais un état d'innocence *a priori*, une époque patriarcale depuis longtemps disparue. Gottsched lui-même était obligé de le reconnaître : « Die Wahrheit zu sagen, der heutige Schäferstand ist derjenige nicht, den man in Schäfergedichten abschildern muss. Er hat viel zu wenig Annehmlichkeiten, als dass er uns recht gefallen könnte. Unsre Landleute sind mehrenteils armselige, gedrückte und geplagte Leute¹. »

Ne nous attendons pas à trouver dans les Odes une poésie descriptive où abondent les détails concrets. Dans les meilleures de ces pièces la description objective est entremêlée d'analyse de sentiments ou de peinture de l'amour, sans jamais atteindre au réalisme. Le poète se borne à des tableaux très généraux, médiocrement évocateurs, auxquels il prend pourtant un plaisir sincère.

Quand il loue le printemps qui pare de fleurs les champs et rehausse la beauté de la bien-aimée, son sentiment de la nature ne se suffit pas à lui-même ; il n'est pas l'expression d'une émotion profonde du poète devant le renouveau de la terre : il n'est que le support et l'adjuvant d'un sentiment d'amour complaisant. La nature épanouie ne retient l'attention de Hagedorn que par ce qu'il en attend de joies intimes et par les baisers dont elle sera le cadre. Et ce sera là le thème fondamental.

Une ou deux fois seulement le poète a goûté intensément l'éveil de la nature au printemps, le charme plein de promesses des premiers beaux jours de l'année. Dans *der Frühling* il prend plaisir à détailler toutes les splendeurs qu'offre le printemps ; il se montre sensible à la lumière épandue sur la plaine, au silence des forêts, aux mélodies dont les oiseaux saluent le retour de la belle saison, au murmure des ruisseaux jusqu'alors prisonniers des glaces, au parfum des fleurs : cadre idyllique où l'homme croit revivre l'âge d'or² ! Le mois de mai achève de mettre l'hiver en déroute et réveille

1. *Kritische Dichtkunst. Von den Idyllen und Eklogen*, § 3.

2. III, 99-101.

l'amour au cœur des amants, tandis que les arbres sont remplis de chansons¹. Le poète devine obscurément qu'une vie profonde, latente, palpite dans le moindre arbrisseau :

Es wehet, wallt und spielet
 Das Laub um jeden Strauch,
 Und jede Staude fühlet
 Des lauen Zephyrs Hauch.
 Was mir vor Augen schwebet,
 Gefällt und hüpf und singt;
 Und alles, alles lebet
 Und alles scheint verjüngt².

Mais il ne communie pas avec la nature sous toutes ses espèces, et voici qui prouve combien son sentiment est superficiel, voire factice. La nuit ne lui inspire nulle émotion, il n'y discerne pas un mystère voilé, il n'y sent pas palpiter une âme. Ni l'ample majesté du spectacle, ni son silence impressionnant n'éveillent sa nostalgie; ou plutôt il n'aspire à la nuit que parce qu'elle permet de dérober plus facilement des baisers aux belles et de tromper la surveillance des mères³ ou parce que la nuit discrète, propice aux longues caresses, fait oublier près de l'aimée les soucis du jour⁴. Ainsi ce n'est pas le thème de la nature qui importe le plus dans un lyrisme de ce genre : le poète anacréontique ne la goûte qu'à travers l'amour et s'en tient presque uniquement aux sentiments évoqués à l'occasion d'une description de nature qui sert seulement de prétexte.

La même technique se retrouve dans *der Morgen*⁵. La pièce comprend d'abord une série de quatre tableaux qui se succèdent avec ordre et témoignent du souci de la bonne composition : la première strophe décrit les bruits divers dont s'accompagne le lever de l'aurore que saluent les chants de l'alouette, de la grive, le roucoulement de la tourterelle et le chalumeau des pâtres. Après les sons, les couleurs : le poète décrit les champs et les prés baignés de lumière, couverts de fleurs ; l'émail des vertes moissons, les ruisseaux clairs d'où la nuit se retire ; le tout rehaussé des plus vives

1. III, 116-118 : *der Mai*.

2. III, 73 : *die Landluft*.

3. III, 79 : dernière strophe de *der Jüngling*.

4. III, 134 : *die Nacht*.

5. III, 132.

peintures. Les troupeaux se hâtent vers les collines sous la conduite des bergers plongés dans le ravissement. Le mouvement de la chasse complète le tableau et réveille complètement la nature. Ces quatre premières strophes sont imprégnées de toute la fraîcheur matinale du spectacle décrit ; le poète en goûte la simplicité et la paix : mais comme toujours chez lui, sa description aboutit à l'évocation de Phyllis, dont le cœur s'éveille à l'amour comme la nature s'anime aux premiers rayons du soleil. Aussi souhaite-t-il de retrouver sur le front de la bien-aimée la sérénité et la calme beauté qu'il a goûtées dans la nature :

Erkenne dich im Bilde
Von jener Flur !
Sei stets, wie dies Gefilde,
Schön durch Natur.

C'est exactement dans ces limites que se situe le sentiment de la nature chez Hagedorn. Il ne se soucie point de la précision technique qu'on trouve parfois chez Haller ; il ne se confine pas dans le détail infime ni dans la photographie littéraire de Brockes. Il estime au contraire, à l'exemple des anciens, qu'il convient de ne retenir d'un paysage que les grandes lignes, les traits les plus marquants, les caractères les plus généraux : dans ce cadre sommaire, son lyrisme, volontairement restreint, a toute la variété compatible avec les étroites limites qu'il s'impose.

Pourtant ce motif de la nature, quoiqu'il ne soit pas dominé par une intention didactique, reste un thème accessoire chez Hagedorn. Tantôt il n'est que la préparation d'un exposé de doctrine où le poète, savourant le charme de la libre campagne, l'oppose à l'esclavage des villes et pose le dilemme nature-culture que le sage résout pour son compte en optant résolument pour la vie saine et sobre, pour le bonheur simple des paysans. Tantôt le sentiment de la nature, tenant toujours un rôle de second plan, fournit seulement le cadre où le poète situe d'amourcuses aventures, dont la nature est en quelque sorte la toile de fond. Ainsi la description n'a d'autre utilité que de mieux faire comprendre l'homme qui vit dans ce milieu ou de servir de prélude à l'amour. C'est peu tout à la fois et beaucoup : un je ne sais quoi de subtil commence à vibrer dans son interprétation de la nature, auquel seront sensibles les chantes postérieurs d'une émotion plus religieuse. De loin il ouvre la voie

au lyrisme, de Klopstock qui, dans l'ode au lac de Zurich (1750), déclarera expressément :

Und wir Jünglinge sangen
Und empfanden wie Hagedorn.

Le second, — le plus fréquent — des thèmes anacréontiques est l'amour. Il est partout présent dans les Odes de Hagedorn, où le poète chante les tendres intimités, les délicieuses privautés, les caresses et les ris, les gais propos qui chassent soucis, tourments et mélancolie :

Unmut und Beschwerden
Würden uns auf Erden
Unerträglich werden,
Unvergesslich sein,
Könnten nicht zu Zeiten
Treue Zärtlichkeiten
Den Verdruss bestreiten
Und das Herz befrein ¹.

« *Ætas prima canat veneres* », disait Properce. Les poètes anacréontiques se rallient à ce même adage, mais se font de l'amour une conception assez particulière : ils confessent qu'il y a *die alte und neue Liebe* ². Dans la conception ancienne, l'amour se fondait sur

Treu, Ehrfurcht und Verschwiegenheit.

Ces qualités étaient jadis le gage du bonheur, mais elles ont été détrônées par une certaine forme d'égoïsme :

Wer liebt nicht sich in seinen Schönen ?

L'amour désormais a d'autres principes ; il a soif avant tout de liberté et de changement : c'est l'échange de deux fantaisies, impatientes de toute contrainte et avides de rechercher sans cesse un plaisir nouveau :

Stax sucht am Montag Doris' Küsse ;
Am Dienstag findt er Hindernisse ;
Am Mittwoch siegt der Held.
Am Donnerstag vergehn die Triebe ;
Am Freitag sucht er neue Liebe.
Dast ist der Lauf der Welt ³.

1. III, 104 : *Nutzen der Zärtlichkeiten*.

2. III, 27.

3. III, 17 : *der Lauf der Welt*.

Garçons et filles sont d'accord sur ce point que les baisers ne gardent leur troublant vertige, leur délicieuse ivresse que s'ils ont pour principe « ein treuer Unbestand¹ ». Que disent en effet les garçons ?

Die Fessel küssen, die man trägt,
Die uns ein Mädchen angelegt,
Das reizend Mund und Augen regt :
Das war die Kunst der ersten Zeiten.
Die Fessel und die Knechtschaft fliehn,
Und, wo nur schöne Wangen blühen,
Um schöne Wangen sich bemühen :
Das nennt man jetzo Zärtlichkeiten.

Durch mehr als jährigen Bestand
Verehren was man artig fand,
Und unsre Treu oft nicht erkannt :
Das war den Vätern vorgeschrieben.
Erwählen was nur Schönheit schmückt,
Geniessen was uns oft entzückt,
Verlassen was uns sonst beglückt,
Das ist der Enkel Art zu lieben².

A quoi les filles répondent par la bouche de Melinde :

Ich bin ja reizend, wie das Glück,
Ich habe, wie das Glück, Verehrer ;
Und warum sollt' ich denn allein
Dem Glück im Wechsel ungleich sein³ ?

Pour une jeunesse qui fait montre de pareils principes, le mariage est évidemment un lien assez fâcheux qui tiendrait en bride l'excès de fantaisie dont ils débordent les uns et les autres ; il apparaît à ces amoureux et à ces belles comme la fin de l'amour que tue l'habitude et le manque d'égards. Une bergère se plaint-elle de la gaucherie, de la timidité, des caresses inexpertes de Damon, elle résume son dépôt en ces termes :

Ein solches Lieben gleicht der Ehe ;
Allein, ihm fehlt noch ihre Lust⁴.

1. III, 109 : *Doris und der Wein*.

2. III, 28.

3. III, 108 : *Das Glück und Melinde*.

4. III, 23 : *Mirene*.

Et d'une manière générale, rejetant tout ce qui serait susceptible de limiter le caprice de l'heure, on prend pour règle :

Die freie Liebe, nicht die Ehe,
Die stete Wahl und keinen Zwang¹.

Est-ce là un pur motif conventionnel du temps? Non, pas chez Hagedorn. Il est l'homme de ce qu'il écrit et il a fait lui-même peu de cas du mariage. Il ne devait donc faire nulle objection de principe aux relations amoureuses qu'entretiennent les héros de la poésie anacréontique. Elle a seize ans et lui dix-huit. Ils vivent dans le ravissement de l'amour et, appliqués à poursuivre le plaisir, ignorent les soucis. A l'âge intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte, ces grands adolescents ont perdu la blanche innocence de l'âme sinon du corps; ils sentent grandir en eux de robustes « instincts » qui sont encore compatibles avec

Viel Unschuld, aber nicht zu viel².

Mais déjà ils devinent confusément que les jeux superficiels de l'amour recèlent de plus impérieuses exigences et de plus substantiels plaisirs :

... was wir bereits erfahren
Ist gleichwohl auch kein Kinderspiel.

Ils scellent de baisers « l'union de la jeunesse et du plaisir » et l'écoulement des « heures joyeuses » leur semble un retour de l'âge d'or; mais ils savent que toute ingénuité est proche de l'artifice, que l'amour est souverain et soumet à sa loi même les femmes prudes qui se targuent d'être vertueuses, insensibles et rebelles à son joug³.

L'amour, tel qu'ils le conçoivent, n'est d'ailleurs pas la grande passion qui allume dans les sens une flamme inextinguible. L'anacréontisme revendique l'émancipation de l'amour, mais il ne connaît pas comme d'autres époques le besoin éperdu de passion. L'amour dans ce lyrisme n'est pas le don total de soi; le scepticisme dont il

1. III, 21 : *die Vögel*.

2. III, 78 : *der Jüngling*.

3. III, 54 : *die Verleumdung*. Cf. Ovide : « *Casta quam nemo rogavit* ».

se teinte exclut le renoncement absolu du moi qui ne vit plus que par et pour l'autre moi dont il a fait choix : d'un mot, cet amour n'a rien de romantique ; ce n'est pas un feu dévorant et dévastateur ; c'en est même à certains égards le contraire : il enrichit l'être, dit Hagedorn, il le nourrit, sans pour cela rien retirer à l'être aimé. De même que l'abeille butine le cœur de la rose, l'amour du poète pour Phyllis se repaît de lui-même :

Und der Jugend süsse Liebe
Raubt dir nichts und nährt sich nur¹.

Ce lyrisme souriant, optimiste, ignore le désespoir d'amour qui semble devoir conduire à la mort ou pousser au suicide. Loin d'être concevable dans l'anacréontisme, le geste de Werther ne suscite ici que raillerie et satire burlesque : l'amant dont les vœux n'ont pas été exaucés a résolu de mourir ; il monte sur le toit de sa maison pour se précipiter dans le vide ; mais le fumet de bons mets parvient jusqu'à lui. Qu'importe ! il y mêlera le fumet de son sang. Et il tire un couteau pour s'en frapper. Mais se ravisant, il ne coupe... qu'une tranche de pain dont il se reconforte avant de s'empoisonner. Vite le flacon fatal ! Ce n'est qu'une bouteille de vin ! Eh quoi ! La mort se dérobe ! Il se pendra donc et elle ne le fuira point. Déjà il apprête un tabouret, un clou, une corde :

Doch, ach ! was kann betrübter sein ?
Der Strick ist schwach, der Nagel klein,
Der Schemel will nicht stehen².

Puisque tout conspire contre lui, il choisit enfin une mort qui n'a besoin de nul auxiliaire : il périra par asphyxie.

Drauf gähnt er, seufzet, eilt zur Ruh,
Kriecht in sein Bett und deckt sich zu,
Und schläft bis an den Morgen.

Ne croit-on pas lire la parodie de Werther par Nicolai ? N'est-ce pas déjà la farce du pistolet chargé de... sang de poulet, qui persuade le héros des *Freuden des Jungen Werthers* de délaisser les

1. III, 404 : *die Rose*.

2. III, 18-20 : *die verliebte Verzweiflung*.

souffrances et de se convertir aux plaisirs¹? En vérité, il n'est pas question ici de passion. Le mot de *Leidenschaft* apparaît parfois cependant, dira-t-on²; mais comment en concilier les exigences avec le principe de l'inconstance et du bon plaisir qui régit les rapports amoureux? La passion n'a point place parmi eux parce que son trouble bouillonnement est l'ennemi de la joie, du plaisir. Or, *Lust* und *Freude* sont les seuls objets qu'il faut se proposer ici-bas; ce sont les deux formes d'un évangile païen qui s'implante dans toutes les strophes³ et dans maints titres des odes⁴. Et c'est au culte de la joie — « muntre Schwester süsser Liebe⁵ » — que se consacre l'anacréontisme.

Est-ce à dire qu'il y ait dans ce lyrisme beaucoup de sensualité? Il y en a un peu certes, mais moins encore que dans telle œuvre licencieuse de l'époque, moins même que chez Hofmannswaldau qui employait cinquante métaphores à décrire des seins de femme. La sensualité de Hagedorn est si simple, si franche, si peu exigeante qu'on ose à peine ici ou là prétendre qu'il dépasse les bornes des convenances; le déshabillé que présentent les odes n'est ni plus ni moins indiscret ou provocant que celui des tableaux ou des gravures du temps: il ne montre guère qu'une jupe remontée un peu haut, un genou entrevu dans un faux-pas ou un décolleté généreusement prodigué aux regards. Certes encore on se gausse du timide qui n'ose pas lever les yeux sur ces trésors offerts qui gonflent le corsage. Mais Hagedorn n'insiste pas sur ces détails; il ne les cite qu'en passant, sans friser le mauvais goût ou l'indécence: sa poésie anacréontique est d'un homme sans préjugés, mais d'un homme bien élevé. Elle peut même se hausser — et le fait est assez rare dans l'ensemble de la production de l'époque — à la vénération respectueuse de la beauté féminine. A travers le langage conventionnel du temps se fait jour, dans une pièce comme *die Schönheit*, une admiration pleine d'égards sincères pour une femme que le poète ne met pas sur le plan des amours ordinaires. L'éloge est ensemble réservé et plus nuancé que de coutume: Eléonor a consenti à parer les

1. Cf. H. Heine : *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (Insel-Verlag, 1910, t. VII, p. 280).

2. III, 109.

3. III, 21 : le mot *Lust* revient six fois en 24 vers.

4. Cf. III, 44, 33, 67.

5. III, 33.

chants du poète du charme de sa voix et à leur prêter un instant son éclatante beauté. Qu'elle en soit remerciée et mette le comble à ses faveurs en accordant à l'auteur :

Nur einen Blick von deinen schönen Blicken,
Nur einen Kuss auf deine weisse Hand¹.

Le geste déférent, l'hommage à la beauté souveraine ont ici pris la place des baisers goulus qu'on dérobe aux belles.

Mais généralement l'amour et ses feintes, ses entreprises et ses parades, restent dans le recueil la grande affaire, parce qu'on le tient pour la chose la plus naturelle du monde. Seul le premier amour révèle l'homme à lui-même, et celui-ci n'a pas vécu tant qu'il n'a pas aimé². Ce faisant, il obéit à une loi sacrée de la nature dont toute la création animée lui donne l'exemple³ et qui est un décret du destin :

Weil nach des Schicksals bestem Schluss
Die junge Welt sich lieben muss⁴.

Or, depuis Ovide, aimer est un art qui ne peut s'accommoder des timidités, des réticences, des gaucheries et des maladresses des amants incapables de gagner un cœur ou de manifester leur sentiment; leurs complications inutiles ajournent le plaisir sans profit pour personne. Que n'imitent-ils le campagnard amoureux qui, moins embarrassé de scupules, fait aussi moins de façons : après quelques privautés derrière la haie, le mariage est tôt décidé⁵. Et si l'on juge brutalement expéditive et peu amène la méthode des rustres, il n'est d'autre ressource que d'apprendre à aimer. La joie de vivre, le plaisir d'amour veulent ici n'être point d'essence triviale; ce sont de précieuses inclinations qu'il convient d'éduquer délicatement en ne les gavant pas de satisfactions vulgaires, mais en les mettant à l'école raffinée d'une recherche de la qualité. S'ils ne sont plus parfaitement innocents, Daphnis et Chloé ont pourtant besoin de faire leur éducation d'amants. De là les termes de « lernen » et

1. III, 94 : *die Schönheit*.

2. III, 95 : *die erste Liebe*.

3. III, 21 : *die Vögel*.

4. III, 88 : *Elpin*.

5. III, 80 : *der verliebte Bauer*.

« lehren » qui reviennent sans cesse dans le vocabulaire amoureux :

Weil deine Jugend lernen muss,
So lass dich meinen öftern Kuss
Die Menge deiner Schätze lehren ¹.

Et encore :

Zwar lehren wir und lernen beide;
Doch unsre Wissenschaft ist Freude
Und unsre Kunst Gefälligkeit ².

Il y a un art de vivre heureux que le sage doit avant tout se préoccuper d'acquérir, mais qui n'a rien de commun avec les grossières jouissances que recherche le peuple. L'amour ne doit pas plus dégénérer en licence que le goût du vin en ivrognerie :

Was edle Seelen Wollust nennen,
Vermischt mit schnöden Lüsten nicht !
Der echten Freude Wert zu kennen
Ist gleichfalls unsers Daseins Pflicht ³.

Les amoureux cultiveront donc l'art d'aimer ; avec Hagedorn ils adresseront à Cupidon ce vœu :

Komm, lehre mich die Kunst geliebt zu werden ;
Die leichte Kunst zu lieben weiss ich schon ⁴.

Quant aux timides et aux maladroits, « il faut les envoyer à l'école ⁵ » : ce sont ceux qui respectent trop scrupuleusement les interdictions des belles ou qui, devant un évanouissement feint, appellent au secours la mère, ou qui ne savent pas exploiter l'excuse de l'amante venue en retard au rendez-vous en montrant à l'amoureux irrité la blessure que lui a faite au sein un bouton de rose. Quiconque ne tire pas parti de semblables occasions doit retourner à l'école : tel est le conseil développé par Hagedorn en des strophes empruntées à des couplets de *l'École des Mères* de Marivaux, dont chacune se termine par ce véritable refrain :

O der Tor !
Man muss ihn in die Schule schicken.

1. III, 109, str. 4.

2. III, 78 : *der Jüngling*.

3. II, 113 : *An die heutigen Enkratiten*.

4. III, 98 : *der Wunsch*.

5. III, 123 : *die Schule*.

Si l'amour est la grande affaire dans la poésie anacréontique, il laisse cependant place à côté de lui à d'autres plaisirs. La jeunesse inscrit sur son étendard la devise : « in Baccho et Venere » ; le vin est donc l'autre grand thème que présentent les Odes de Hagedorn. Non qu'il ait écrit des poésies bachiques à proprement parler. On ne trouve même pas chez lui les éclats un peu gros de Günther, ni la vulgaire chanson à boire. Mais en fin gourmet qu'il semble avoir été, il apprécie délicatement les plaisirs de la table, sans que son éloge du vin éveille une impression d'intempérance ou de rudesse. Ce qui importe avant tout, c'est de ne laisser échapper nulle occasion de plaisir. Or, qu'y a-t-il après l'amour de plus agréable que les plaisirs de la bouche ? Et même faut-il dire « après » ? Tantôt le vin vient après les baisers :

Auf Phyllis' Küsse schmeckt der Wein ¹.
Auf frische Küsse frischer Wein ²,

et tantôt il les précède ; tantôt aussi ils vont de pair, à l'exemple de Scipion lui-même :

In Spanien blieb, bei der Liebe Winken,
Ein Scipio dem süßen Wein getreu ³.

Au vrai, pourquoi ne pas goûter en même temps ce double plaisir ? Le vin et l'amour ne s'excluent pas ; ils sont d'un ordre différent dans la gamme des jouissances et voilà tout ; l'un offre un plaisir plus grand, l'autre permet des joies plus fréquentes :

Mein Mädchen und mein Wein,
Die wollen sich entzwein.
Ob ich den Zwist entscheide,
Wird noch die Frage sein.
Ich suche mich durch beide
Im Stillen zu erfreun.
Sie gibt mir grössre Freude ;
Doch öftre gibt der Wein ⁴.

Au surplus ce sont là les plaisirs de deux âges différents : si les

1. III, 14-16 : *der Tag der Freude*.

2. III, 79 : *der Jüngling*.

3. III, 36 : *die Helden*.

4. III, 24 : *der Wettstreit*.

baisers conviennent aux jeunes gens, les vieux leur préfèrent le vin¹. Ce qui ne veut pas dire toutefois que la distinction doive être trop tranchée. La jeunesse aussi sait apprécier le Tokay et le Bourgogne et fonde ses meilleurs espoirs sur l'union du vin et de l'amour :

Der süsse Reiz der ewig jungen Freude
Wird stets durch Lieb' und Wein vermehrt.

Es eifert schon der Weingott mit der Liebe,
Den besten Rausch uns zu verleihn².

— Wer mir der Weine Tropfen zählt,
Nur der berechnet unverfehlt
Die Küsse, die gehäuft zu dir, o Doris, eilen³.

Le vin a en outre des mérites particuliers : non seulement il apporte au poète une heureuse excitation intellectuelle⁴ :

Du bist, o Wein ! dem Einfall hold⁵ ;

il favorise encore les rapports de société, groupe les amis et est un élément essentiel de ce que Hagedorn désigne du nom très général de *das Gesellschaftliche* ; il est avec les chansons et l'amour l'un des plus beaux ornements de la vie et rapproche les hommes⁶. Boire de l'eau, c'est faire injure à la nature qui fit mûrir les raisins :

Wer deinen Trunk verachtet,
Der stirbt endlich, ganz verschmachtet,
Heulend an der Wassersucht⁷.

Et c'est vouloir à tort se singulariser. Tous les héros de la mythologie sans en excepter Minerve, tous les grands hommes de l'histoire sans en exclure Caton, tous les personnages de légendes, du roi Artus à Gargantua, ont rendu hommage au vin⁸. Comment de simples mortels pourraient-ils le dédaigner ?

Der Wein erfreut des Menschen Herz⁹.

1. III, 67 et 110.

2. III, *das Gesellschaftliche*, p. 121.

3. III, 109 ; *Doris und der Wein*.

4. III, 121 ; *Burgunder*.

5. III, 146 ; *der Wein*.

6. III, 119-121.

7. IV, 130 ; *Lob des Weins*.

8. III, 34-37 ; *die Helden*.

9. IV, 128 ; *Trinklied*.

Il suffit de s'y adonner sans excès pour sentir au fond de soi-même un frisson d'humanité où chacun découvre en son prochain un frère : il est donc un principe moral de la vie en société. Il y a plus, ajouterait volontiers Hagedorn : il implique un principe philosophique, auquel Descartes n'avait certes pas songé. Comblant cette lacune, le poète substitue à l'intuition cartésienne du Cogito une preuve œnologique de l'existence et oppose comiquement au philosophe qui va répétant : « Je pense, donc je suis » le buveur qui estime irréfutable l'axiome : Je bois, donc je suis¹. Cette constatation qui ne s'épuise pas en vaines subtilités et ne ratiocine pas, est pour un anacréontique une source de réconfort ; elle corrobore sa doctrine dont le premier point est de fuir le chagrin, éviter les soucis, se vouer aux plaisirs, sans s'attarder à réfléchir sur leur source ou leur légitimité :

Kein Genuss ergrübelt sich ;
Ich weiss gnug, indem ich mich
Im Empfinden übe².

Le vin, insinue Hagedorn, est garant des plus hautes vérités philosophiques³ ; en échange de quoi la sagesse ne peut qu'en recommander l'usage.

Die Weisheit lehret : Trinkt und liebet !
Es liebt' und trank Pythagoras⁴ !

Et voilà les premiers fondements d'une doctrine qui inspire plus ou moins consciemment tout le recueil des *Odes et Chansons*.

*
* *

Convient-il d'employer le mot de doctrine pour désigner les quelques principes auxquels se ramènent les thèmes essentiels des Odes ? Faut-il y voir un système, une philosophie ? Ces noms sont plus ambitieux encore. Bornons-nous donc à dire que Hagedorn n'est pas incapable d'organiser des idées générales et même qu'il a mis dans son lyrisme plus de pensée qu'on ne s'attend à en trouver

1. III, 41 : *das Dasein*.

2. III, 402 : *die Jugend*.

3. III, 453 : *der Wein* ; str. 19.

4. III, 123 : *das Heidelberger Fass*.

dans une poésie légère qui ne chante guère que le vin et l'amour, plus en tout cas que n'en présenteront les anacréontiques qui suivront. Son maître Horace a su exprimer en ses vers les plus hautes spéculations des philosophes anciens et en tirer pour lui-même certains préceptes de vie : Hagedorn les reprend à son compte et les adapte à son siècle. Conscient de l'inexorable fuite du temps et de l'incertitude du lendemain, persuadé que les biens qu'offre la vie peuvent nous être promptement ravies, il recommande de fonder l'existence sur le plaisir, mais d'en user avec modération; c'est le « *carpe diem* » d'Horace qui accompagne en sourdine les Chansons et les Odes, mais prôné avec précaution, avec sagesse. Le titre que Hagedorn se serait le plus volontiers donné est celui de « *der Weise* », comme en France à la même époque on se disait « philosophe ».

Quels sont donc les principes de cette sagesse? On les devine un peu après l'étude des thèmes : ce sont ceux que suggère la raison et l'optimisme. Il faut fuir d'abord

... die eitlen Schmerzen
Stolzer Unvernunft ¹,

laquelle consiste surtout à ne pas se conformer aux indications, aux conseils donnés par la nature. Chacun peut observer autour de soi que « le monde se compose en majeure partie de fous ² » : trop de gens sont prisonniers de préjugés et n'ont de ce fait ni liberté d'esprit ni liberté de jugement; ils ne connaissent pas davantage le prix de la seule liberté. Et considérant comme impie tout ce qu'eux-mêmes n'approuvent ou n'apprécient pas, ils partent en guerre contre ceux qui prétendent goûter les plaisirs naturels. Quiconque au contraire garde l'esprit libre en juge autrement :

Wer den Wert der Freiheit kennt,
Nimmt aus ihr die Lehre,
Dass, was die Natur vergönnt,
Unser Wohl vermehre.
Rückt das Ende nun heran,
O so wird ein freier Mann
Andrer Welten Ehre ³!

1. III, 103.

2. III, 102.

3. III, 102.

Hagedorn dira ailleurs encore :

Nichts darf den Weisen binden,
Der alle Sinnen übt¹.

Est-il donc des entraves qui pourraient gêner l'homme dans sa libre quête du plaisir ? Quels liens pourraient restreindre l'activité de ses sens ? Il y en a un, dont Hagedorn ne parle pas, mais dont l'absence précisément est frappante : c'est la religion. On a vu précédemment à quel point il est, dans ce domaine, laïque et neutre, alors que Günther était croyant et que Brockes respectait tous les préjugés de la foi dont il se détachait. A l'égard du problème religieux, Hagedorn est d'une indifférence totale, mais il se garde bien de prononcer une parole blessante pour qui que ce soit ; il s'abstient soigneusement de toute polémique ; il estime même fâcheux tout scandale soulevé à ce propos et, donnant un bel exemple de tolérance, il recommande aux poètes anacréontiques le respect des croyances d'autrui. Mais s'il ménage les puissances établies, il sait pourtant se faire entendre des lecteurs avertis ; il se défend en particulier contre ceux qu'il appelle *die heutigen Enkratiten*².

Comparables aux sectes des Esséniens et des Thérapeutes chez les Juifs, et aux ascètes chrétiens du II^e siècle, les Enkratites de Syrie, appelés aussi Aquarii, furent des hérétiques dont la foi déviée condamnait tous les plaisirs terrestres, les joies des sens, l'usage du vin et même l'amour indispensable à la reproduction de l'espèce. Par analogie, Hagedorn désigne du nom d'Enkratites modernes (du grec ἐγκρατής = d'âme ferme, continent, tempérant, mesuré) les gens qui, s'évertuant à une perfection surnaturelle, peuvent occasionnellement s'élever plus haut que la nature elle-même et goûter des joies plus nobles, plus raffinées, mais qui, le cas échéant, tomberont aussi plus bas que le « Epicuri de grege porcum ». Ils sont dans l'erreur, parce qu'ils n'observent nulle juste mesure, parce qu'en deçà ou au delà du juste milieu ils vont droit aux extrêmes. Le sage en use autrement et ne méprise rien : il suit en cela l'illustre exemple des plus grands noms de l'antiquité :

Sind nicht der wahren Freude Gränzen
Geschmack und Wahl und Artigkeit?
Entehrte Scipio mit Tänzen
Den Heldenruhm und seine Zeit ?

1. III, 75 : *die Landluft*.

2. III, 113-116.

Die Liebe, die auch Weise loben,
Macht ihre Liebe nicht zu frei;
Der Wein, den Plato selbst erhoben,
Verführt ihn nicht zur Völlerei.

Mais il est un autre excès, inverse du précédent, que Hagedorn n'approuve pas plus que la rigueur encratite : c'est celui qui consiste à s'abandonner grossièrement, en barbare, et sans choix, à tous les plaisirs du corps. Pareille intempérance populacière ne saurait être le fait d'un homme de goût :

Zu altdeutsch trinken, taumelnd küssen
Ist höchstens nur der Wenden Lust;
Wie Kluge zu geniessen wissen,
Das bleibt dem Pöbel, unbewusst,
Dem Pöbel, der in Gift verkehret,
Was unserm Leben Stärkung bringt,
Und der die Becher wirklich leeret,
Wovon der Dichter doch nur singt¹.

Ni les uns ni les autres ne sont capables de comprendre les jeux de la « spielende Vernunft² » qui autorise le sage à user modérément des plaisirs des sens et donc à les chanter.

Les autres liens qui attachent les hommes, les empêchent d'être sincères et les privent de leur liberté de jugement, sont les ambitions et les vanités qui se débattent dans ce qu'on appelle le « monde » et par lesquelles ils cherchent à s'assurer des avantages particuliers. Là encore Hagedorn paie d'exemple et se tient à l'écart de cette lutte pour la faveur des grands. Sa satire n'est même pas mêlée d'amertume. Il prend le monde comme il est ; il sait que les sots le remplissent de leur bruyante activité et font complaisamment étalage de leurs prétendus mérites. Qu'y peut-on changer ?

L'essentiel est de n'être point dupe du mensonge qui règne en maître, de percer les baudruches qui se donnent de l'importance et de ne point rendre des honneurs divins à ceux qui ne sont que de pauvres hommes. Avec une courageuse franchise et une belle indépendance de caractère, Hagedorn osera dire :

Nicht widersprechen und sich schmiegen,
Wann grosse Männer prächtig lügen,

1. III, 414.

2. III, 416.

Das will die Pflicht;
 Doch glauben, was sie uns erzählen,
 Doch glauben, wo Beweise fehlen,
 Das will sie nicht ¹.

Tous ces gens sont à la poursuite de quelque rare fortune, de la puissance, de la renommée. Ils y usent leur vie ; ils arriveront à leur dernier jour sans avoir vécu autre chose qu'un rêve orgueilleux et vain. Ce sont eux qui se consacrent aux choses futiles, et non celui qui chante l'amour de Phyllis :

Monarch im Reiche stolzer Toren,
 Dich, hohes Glück, verehr' ich nicht!
 Mir ward in Phyllis mehr geboren,
 Als alles, was dein Tand verspricht.
 Der Traum der Wachenden, die Ehre,
 Der Sklavenstand der Eitelkeit,
 Schliesst dein Gefolg an Höf' und Heere,
 Bis es der letzte Schlaf befreit².

Aussi le poète ne se laissera-t-il jamais égarer par le désir de dominer, d'opprimer, de commander. A la fausse grandeur du pouvoir, à « l'instinct de puissance » qui ne laisse que des soucis, il préfère les joies sans mélange des pâtres³. Car cette vie agitée des puissants et des riches, des princes et des courtisans, les empêche en réalité de vivre. Et d'abord ils ne prennent pas le temps de meubler leur esprit et affichent un complet mépris de ceux qu'ils appellent dédaigneusement les « savants ». N'en ayons cure, conseille Hagedorn, et laissons-les faire ; méprisons en retour ce qu'eux-mêmes apprécient tant : les richesses. Il faut constater ici encore que Hagedorn a exactement conformé sa vie à ce principe et qu'il s'est plus soucié de livres que d'argent.

Plus que les esclaves du pouvoir il apprécie le spectacle de la nature, à laquelle tant d'hommes restent insensibles. Elle offre pourtant des plaisirs délicats qui sont à la portée de chacun. Mais ce n'est pas dans l'atmosphère empoisonnée des villes qu'il faut les chercher ; c'est à la campagne où se conserve la simplicité naturelle de l'humanité. Quiconque va à la nature d'un cœur ingénu, en tire deux sortes d'enseignements et y trouve deux instructeurs : d'abord

1. III, 60 : *Gränzen der Pflicht*.

2. III, 96 : *Hoheit und Liebe*.

3. III, 105 en haut.

la Nature elle-même ; elle révèle le sens de la beauté à qui sait voir ; elle enseigne aussi à goûter les plaisirs qui s'offrent, mais à les goûter avec modération. Ne rien refuser de ces joies permises, n'en pas abuser, garder un esprit indépendant, ne pas aliéner sa liberté : telles sont les leçons qui se dégagent du contact de la nature¹.

Le sage y trouvera un autre enseignement, donné par un autre maître, l'homme de la campagne. La conception que Hagedorn se fait du « Landmann » est peu différente au fond de celle de Haller ; peut-être son paysan apparaît-il moins primitif, moins étranger à toute civilisation, plus peigné, presque berger parfois ; pourtant c'est un être simple qui n'a pas été corrompu et dont la liberté d'esprit, le désintéressement, la joie simple et franche devraient être enviées par tout homme de bien. Ainsi Hagedorn, devançant Rousseau, trouve lui aussi à la campagne le type idéal de la société et voit dans le paysan un rare échantillon d'humanité non contaminé par la civilisation. La simplicité de vie et la sagesse du campagnard, thèmes communs à la poésie philosophique de Haller et à la sienne, apparaissent donc comme les fondements derniers de la doctrine incluse dans les *Odes et Chansons*. Et nous retrouverons ces mêmes motifs dans les poésies morales, d'une inspiration pourtant bien différente. Mais avant d'en venir à ce dernier recueil, il nous reste encore à examiner les sources et la forme des odes anacréontiques de Hagedorn.

Ses modèles ne varient guère et l'imitation continue d'être pour lui un des dogmes de la production littéraire. Sur cinq livres d'odes bon nombre de pièces ne sont guère originales. Cependant, afin de prouver, à lui-même et aux autres, que sa faculté d'invention restait entière, Hagedorn avait décidé² de ne se permettre nulle imitation dans la partie nouvelle de la deuxième édition de son recueil (1744) ; et là même un poème au moins est inspiré d'une ode d'Horace : « Donec gratus eram tibi... » transposée en poésie orientale. Horace dont nous reparlerons plus longuement au prochain chapitre, est en effet l'une des sources importantes des odes : les Anglais, spécialement les chansons de Prior, y tiennent également une place importante ; mais c'est surtout l'imitation des petits maîtres français et de Günther qui mérite de nous retenir.

1. III, 73 : *die Landluft*.

2. Cf. V, 439 et III, p. xxiv.

La similitude de thèmes entre l'inspiration anacréontique des odes de Hagedorn et les œuvres des poètes légers du XVIII^e siècle français n'est pas fortuite. Le poète allemand emprunte à la fois aux Anglais Cowley, Dryden, Congreve, Addison ou Pope et aux Français Péllisson, Pavillon ou Chapelle ; il est séduit en particulier par la variété et la vivacité de leurs vers irréguliers qu'il juge pouvoir être introduits en poésie allemande sans préjudice de l'harmonie et du rythme ¹. Et il cite comme garant de son anacréontisme la lettre de Denis François Camusat à d'Orville sur les poètes qui ont chanté la volupté, lettre qui sert de préface à la première édition des poésies de l'abbé de Chaulieu et du marquis de La Fare (1731) ². Voilà la source la plus directe de l'inspiration des *Oden und Lieder* et le véritable truchement par lequel Hagedorn a connu Anacréon lui-même. C'est à l'école des auteurs de poésies légères qu'il apprit à chanter le vin et l'amour avec sagesse et à composer ces poèmes de genre mal défini où sa muse sourit à la débauche sans quitter le sentier de la vertu. « Chez toi, écrivait un admirateur de Hagedorn, le Sage a l'air voluptueux ³. »

Hagedorn offre d'autre part de grandes ressemblances avec Günther, d'où il semble que l'on puisse conclure à une certaine influence du second sur le premier : tous deux, disciples d'Horace, évoluent dans le même cercle de représentations, ils font choix des mêmes principes, et, la tête couronnée de roses, chantent l'amour, le vin et les joies de la vie. La similitude des thèmes n'est-elle pas frappante entre ce *Studentenlied* de Günther ⁴ :

Das Haupt bekränzt, das Glas gefüllt!
So leb ich, weil es Lebens gilt,
Und pflege mich bei Ros- und Myrthen.....
Wer weiss, wie lang ich hier noch bin?....

Mein Alter ist der Zeiten Raub,
In kurzem bin ich Asch und Staub;
Was wird mich wohl hernach ergözen?
Es ist, als flöhen wir davon.
Ein Weiser muss das Leben schätzen,
Drum folg ich dir, Anakreon.

1. III, Préface, p. xxix-xxx.

2. La Fare était mort en 1712 et Chaulieu en 1720.

3. V. 36.

4. Cf. édit. Krämer, I, 290.

et la deuxième strophe de l'ode *der Tag der Freude* de Hagedorn ¹ :

Umkränzt mit Rosen eure Scheitel.
 Noch stehen euch die Rosen gut,
 Und nennet kein Vergnügen eitel,
 Dem Wein und Liebe Vorschub tut.
 Was kann das Totenreich gestatten ?
 Nein ! lebend muss man fröhlich sein.
 Dort Herzen wir nur kalte Schatten ;
 Dort trinkt man Wasser und nicht Wein.

Le même accent de « Geselligkeit » retentit dans un autre *Studentenlied* de Günther ² :

Unterdesseu seid vergnügt,
 Last den Himmel walten,
 Trinckt, bis euch das Bier besiegt,
 Nach Manier der Alten. .

et dans la pièce de Hagedorn ³ :

Ihr Freunde, zecht bei freudenvollen Chören !
 Auf ! stimmt ein freies Scherzlied an,...

Der Rundtrunk muss der Stimmen Bund beleben,
 So schmeckt der Wein uns doppelt schön ;
 Und ein Gesetz, nur eines will ich geben :
 Lasst nicht das Glas zu lange stehn.

Tous les poètes anacréontiques, dira-t-on, n'ont-ils pas fait entendre des accents analogues, puisqu'ils s'inspiraient d'un même fond de pensées et célébraient les mêmes plaisirs ? Ne devaient-ils pas retomber fatalement dans le champ limité d'idées et d'expressions, dont la ressemblance peut conduire à de fausses conclusions quant à l'influence exercée ? Il n'est pas douteux cependant que Hagedorn a communiqué en esprit avec Günther qu'il cite en termes élogieux dans la préface de ses Odes. Et n'est-on pas tenté de croire qu'il témoignait à son prédécesseur une trop grande indulgence au gré de certains, quand on lit ce reproche à peine voilé qu'adresse à Hagedorn son frère, à la date du 24 juillet 1740 : « Gar zu lockere Güntherische Chansons halte ich Deinem Charaktere nicht allerdings gemäss. »

1. III, 15.

2. Cf. édit. Krämer, I, 285. str. 5.

3. III, 119.

*
*
*

Si l'on fait abstraction de deux groupes de pièces, les trois transpositions, au début du recueil, d'odes d'Horace sur les désirs du poète, sur la décadence des Romains et sur la joie de vivre¹, — odes médiocrement réussies, car Hagedorn ne peut rivaliser avec Horace pour la concision de l'expression — et d'autre part deux essais de poésie descriptive consacrés à l'*Alster* et à *Harvesthude*², dont le premier au moins est dans le mauvais goût de la peinture mythologique, on ne peut dénier au poète le don de varier la forme de l'ode et de la charger de diverses intentions. Tantôt, courte et ramassée, réduite à six ou huit vers seulement, elle prend l'allure d'une épigramme³; tantôt elle devient une sorte de divertissement littéraire, où le poète fait alterner deux vers allemands et un vers latin⁴; parfois confinée en un poème à forme fixe, elle n'est plus qu'un triolet⁵; parfois encore elle se fait ample et abondante pour s'élever à la satire⁶. Mais sous cette multiplicité de formes, l'ode de Hagedorn ne cesse pas de rester conforme à sa destination primitive. Elle devait être chantée, avons-nous dit; elle en fournit la preuve. De nombreuses pièces de tendance satirique ou humoristique présentent en effet à la fin de chaque strophe ou même demi-strophe un véritable refrain d'un ou de deux vers, qui résume l'intention ironique de l'auteur et devait être repris en chœur par les assistants. « *Das ist der Lauf der Welt* » est le dernier vers de chaque strophe de la pièce qui porte ce titre⁷; sous une autre forme encore, le même vers peut revenir deux ou trois fois dans une strophe⁸; ou bien les deux derniers vers de chaque strophe sont chaque fois différents, mais sont cependant construits sur les

1. III, p. 4 à 14.

2. III, p. 140 à 145.

3. Ex. III, 41 : *die Ursache des Krieges*.

4. IV, 123 : *Mischmasch*.

5. III, 98 : *der erste Mai*.

6. Exemples : III, 136 : *Leichen-Carmen*, satire ironique et humoristique à l'occasion de la mort d'un riche commerçant. Et III, 123 : *die Schule*, où, après avoir raillé la timidité des soupirants qui laissent échapper les bonnes occasions, le poète s'en prend aux mauvais rimeurs et aux médecins-charlatans.

7. III, 16.

8. III, 72.

mêmes rimes ¹. Si le refrain prend plus d'importance et se hausse à la dignité d'une strophe de six vers répétés après chaque couplet, la poésie devient une véritable ronde (Rundgesang), comme par exemple *die Vorzüge der Torheit* ou *das Heidelberger Fass* ².

On ne constate nul effort de rénovation des rythmes dans la poésie de Hagedorn, en dépit de la variété que lui offrait dans ce domaine l'imitation d'Horace. Il use des mètres traditionnels et le plus souvent de l'iambe, sans s'interdire de recourir aux autres ressources de la prosodie allemande; il lui arrive même de bien marteler des trochées :

Land und Volk regieren,
Ganze Heere führen,
Sich mit Purpur zieren,
Hemmt die Sorgen nie ³.

La pièce *der Mai* est écrite en anapestes ⁴. Rarement il mélange les divers mètres; cependant les troisième et septième vers de *die Schule* insèrent un mètre trochaïque au milieu d'une strophe en vers iambiques.

Il y a également peu de variété dans les strophes. Son type préféré est la strophe de huit vers qui n'est en fait que la juxtaposition de deux strophes de quatre vers, séparées par une coupure nette. Hagedorn use fréquemment aussi de la strophe de six vers, où la coupure n'est pas rare à la fin du troisième vers, sans être régulière; elle peut aussi prendre place après le deuxième ou le quatrième vers. La combinaison d'une strophe de huit et d'une strophe de six vers peut engendrer une unité strophique supérieure, dans laquelle la première tient lieu de couplet et la seconde de refrain : tel est le cas dans *die Vorzüge der Torheit* ⁵. La strophe de dix vers (4 + 6 ou 4 + 3 + 3) n'a guère été employée par Hagedorn que dans l'ode terminale du recueil, *der Wein* ⁶. Mentionnons enfin une strophe de six vers, formée de trois alexandrins et de trois vers iambiques que l'on rencontre dans la pièce *der Frühling* ⁷. Nulle

1. III, 105-107.

2. III, 47 et 122.

3. III, 105.

4. III, 116.

5. III, 47.

6. III, 145 sqq.

7. III, 99.

trace, en toutes ces combinaisons strophiques, de rythmes antiques. Hagedorn traduira uniment la strophe alcaïque d'Horace par des alexandrins ¹, se refusant ainsi à une innovation qui eût mis la forme des odes en harmonie avec le fond. Mais peut-être un scepticisme inné l'inclinait-il à penser que les « riens harmonieux » de ses odes ne méritaient pas d'être ciselés à ce point et qu'il ne valait pas la peine de fondre au même creuset l'inspiration et l'expression de cette dernière. Nul poète en effet n'a jamais mieux jugé que Hagedorn la valeur de ses œuvres. En opposition à l'« ære perennius » d'Horace, il reconnaît volontiers combien est vaine l'ambition de fonder par ses livres un monument durable (« ein stetes Denkmal stiften ») :

Wie bald sind wir und alles Staub,
Was wir mit regem Kiel der Dunkelheit entziehen!
Vergebens schreiben wir für Welt und Afterwelt,
Vergebens schreiben wir, in Bänden aufgestellt².

Ainsi Hagedorn qui prêchait la modération pratiquait aussi la modestie; il présente le cas assez rare d'un auteur qui ne s'en faisait pas accroire et à la première page de son recueil déclarait :

Zu eitel ist das Lob der Freunde;
Uns drohen in der Nachwelt Feinde,
Die finden unsre Grösse klein³.

Et très sagement il se demandait en 1745 s'il devait continuer à écrire en ce genre littéraire. Un scrupule le hantait, qui fait le plus grand honneur à son sens de la mesure : « Ueberhaupt scheint mir die Kunst, in der Poesie zur rechten Zeit aufzuhören, eine der schwersten zu sein. Man überlebt in der Dichtkunst, wie in der echten Beredsamkeit, seine besten Kräfte, ohne den Abgang zu merken⁴. »

*
..

De tous les recueils poétiques de Hagedorn, les *Odes et Chansons* restent peut-être le plus important dans l'histoire des lettres, car

1. III, 6.

2. III, 129 : *Dauer der Skribenten*.

3. III, 4 : *An Die Dichtkunst*.

4. V, 147. Lettre à Gleim, 17 janvier 1745.

l'ouvrage a fait école, fondé une tradition et par lui le poète est devenu le représentant classique de l'anacréontisme allemand.

Avec Hagedorn un nouveau lyrisme s'annonce qui se donne pour un genre modeste. Il n'est sans doute pas dénué d'idées, il est même capable de les systématiser. Il faut convenir pourtant qu'il manque de profondeur et d'originalité ; il emprunte ses thèmes à l'héritage d'Horace ou aux imitateurs du xviii^e siècle français ; et si la forme n'en était pas, pour l'époque, soignée et précieuse, si Hagedorn n'avait pas un grand art de la perfection verbale, nul ne songerait à aller chercher dans ses œuvres un témoignage caractéristique sur l'esprit du temps. Mais ce lyrisme des odes, à l'allure dégagée et débonnaire tout à la fois, ne se présente pas comme une grande poésie : c'est un genre mineur, où voisinent Anacréon, Horace, M^{me} Deshoulières et l'abbé Chaulieu, et dans lequel la convention règne en maître. Est-il besoin d'en souligner le caractère artificiel et factice et de rappeler au lecteur combien il importe ici de réserver son jugement ? Tout y semble sujet à caution, tout y paraît douteux. L'amour en particulier, qui tient dans ce lyrisme une si grande place, est une notion presque équivoque. Le poète lui attribue une place disproportionnée au rôle qu'il joue en fait dans la société du temps, où la tendresse véritable est chose rare, quoique l'art et la peinture ne connaissent point d'autres motifs. Et sans s'en douter, l'anacréontisme ne trace-t-il pas de la femme un assez sombre tableau en la montrant sous de riantes espèces toujours coquette, pleine de velléités licencieuses, en multipliant les fausses ingénues qui ont soif de s'affranchir ?

N'y a-t-il pas une certaine contradiction d'autre part dans l'attitude de Hagedorn qui, après avoir chanté l'amour et le vin, se défend contre les rigoristes et prétend n'être point tombé dans l'excès ? La précaution qu'il a soin de prendre dans la pièce *An die heutigen Enkratiten*¹ n'a-t-elle pas quelque chose d'hypocrite ? Si l'anacréontisme ultérieur est en effet devenu licencieux à l'excès, la responsabilité n'en incombe-t-elle pas à Hagedorn qui, malgré les réserves faites expressément par lui, semblait cultiver la poésie libertine et athée ? Lui-même ne semble-t-il pas se contredire en écrivant dans le même temps des poèmes moraux et des odes anacréontiques ? Comment peut-il concilier le haut idéal moral

1. III, 413.

d'éducation et d'ennoblissement du genre humain que nous allons voir tout à l'heure abondamment exposé dans les *Lehrgedichte*, avec le goût de l'anacréontisme et l'épicurisme des *Odes et Chansons*, avec le plaisir évident qu'il prend aux joies de la vie ?

On devine l'explication. Il n'y a point contradiction, répondrait Hagedorn, en arguant de la sage mesure qu'il applique aux plaisirs terrestres. Le goût et la décence doivent opérer un choix, une sélection parmi les plaisirs. Or le poète ne cesse de mettre en garde les jouisseurs contre une interprétation très inexacte de la doctrine d'Anacréon et d'Épicure dont ils se réclament. Ce que les âmes nobles appellent volupté ne saurait être dans la dépendance de vils plaisirs, lesquels n'ont jamais — quoi qu'on en dise — trouvé d'avocats en Epicure ou en Anacréon. Ceux-ci auraient-ils mérité le nom de sages s'ils avaient prôné les plaisirs faciles, s'ils avaient recommandé une vie dissolue et la volupté sensuelle ? Ils recommandent au contraire une noble attitude de l'âme épanouie dans une joie naturiste, presque panthéiste, ils conseillent de ne rien dédaigner des présents de la nature, et de n'en abuser jamais. La nuance est d'importance et doit être prise en considération, ferait remarquer le poète accusé.

Mais voici une autre explication, fondée sur un état de fait dont Hagedorn n'avait sans doute pas conscience. Pour durer, l'anacréontisme avait besoin de renouveler ses mièvreries et de donner à son lyrisme un contenu plus substantiel d'idées morales. Ceci ne veut point dire que les auteurs devaient prendre à la lettre cette prédication surajoutée à des motifs qui y étaient complètement étrangers ; ils y voyaient plutôt des essais de dilettante ou une manière de redorer un blason poétique. Ayant donc épuisé toutes les ressources que l'on pouvait tirer des thèmes limités et assez pauvres de l'anacréontisme, ils lui insufflent une vie nouvelle, ils l'enrichissent de ces variations à tendances moralisantes, qui sont dans l'esprit des auteurs anciens, mais n'avaient jamais été aussi explicitement développées. Par là les *Odes* se rapprochent des poésies morales et l'on conçoit que Hagedorn, dont nous savons la tendance foncière à moraliser, n'ait pas laissé échapper cette nouvelle occasion de parler à cœur ouvert. Ce ne sont donc pas deux évangiles opposés qu'il prêche dans les *Odes* et les *Lehrgedichte* : c'est une seule et même prédication morale, mais par des moyens différents.

LES POÈMES DIDACTIQUES. — LE PHILOSOPHE

Nous terminerons le chapitre consacré à Hagedorn par l'étude du recueil des grands poèmes didactiques qui figure en premier lieu dans l'édition d'Eschenburg, et pallions dès l'abord le reproche d'avoir renversé, comme par paradoxe, l'ordre chronologique. Sans doute ces poésies, publiées une à une à l'origine, remontent pour une part et en leur forme primitive aux années 1728-1730 ; certaines ne sont même que des pièces refondues, remaniées, du *Versuche einiger Gedichte* : à ce titre elles auraient dû prendre place plus tôt dans la série des œuvres de Hagedorn dont on s'est occupé dans les pages précédentes. Mais en l'état actuel des *Lehrgedichte* — nouveau nom des *Moralische Gedichte* parus isolément — le recueil comprend des poèmes échelonnés entre 1741 et 1751. Comme, par surcroît, ils contiennent le dernier mot de la philosophie morale de notre auteur, il semble assez légitime d'en avoir réservé l'examen pour la dernière partie de notre étude.

Nous retrouvons dans ce recueil l'atmosphère de poésie moralisatrice d'inspiration anglaise qui caractérise la première moitié du xviii^e siècle et dont le rôle a été si important. A côté des hebdomadaires de même tendance, elle est le signe et l'illustration d'un besoin actif de répandre les lumières, d'éduquer le lecteur, de l'introduire dans un monde spirituel meilleur. Il s'agit, à l'imitation de l'Angleterre, de proclamer à nouveau les vertus inhérentes aux grandes et hautes vérités morales, seules capables d'assurer le bonheur de l'humanité, de l'ennoblir et de lui inculquer une exacte notion de son rôle ici-bas. La philosophie de Wolff et les revues morales, des poètes comme Haller et Hagedorn s'emploient concurremment à mettre en lumière le véritable but de la vie de l'homme : à savoir la mise en œuvre d'une vertu fondée sur la

raison naturelle, la pratique d'une sagesse tendant au bonheur de l'humanité.

S'inspirant directement des idées esthético-morales de Shaftesbury qui lui étaient familières, les développant peut-être avec plus d'aisance que Haller, Hagedorn s'évertue à démontrer à ses lecteurs qu'une telle pratique de la vertu doit satisfaire à la fois leur sentiment moral et leur sentiment esthétique et faire naître en eux le contentement intérieur qui est la vraie source du bonheur. Il n'hésite donc pas à confesser, quant à lui, « ce qu'aime son âme » :

Sie wünscht sich nicht gelehrt, und schöpft aus nahen Gründen
Den glücklichen Geschmack, die *Tugend schön* zu finden ;
Und will des Daseins wert, in Trieben nicht gemein,
Still in Zufriedenheit, und ohne Knechtschaft sein¹.

La vertu, dont ces quatre vers analysent déjà les éléments, est ainsi dissociée de toute idée de devoir religieux, séparée de tout dogme ; elle devient une valeur en soi dont le caractère spécifique est son étroite parenté avec le Beau. Elle transfigure l'existence et lui prête en toutes choses le rayonnant éclat de sa sœur, la beauté. Aussi, dès que Hagedorn parle du Beau, le Bien n'est pas loin sous sa plume :

Die Liebe zu uns selbst, allein die weise nur,
Ist freilich unsre Pflicht, die Stimme der Natur ;
Doch sie verknüpft sich auch mit den Bewegungsgründen,
In andern, wie in uns, das *Gute schön* zu finden.
Dem *Schönen hold* zu sein. Es bann' ein Strafgericht
Die Menschen ohne Lieb, in Welten ohne Licht² !

Mais cette vertu, demandera-t-on, est-elle accessible à tous ? Est-elle à la portée d'un chacun sans préparation préalable ? Ne suppose-t-elle pas remplies des conditions sans lesquelles elle ne serait qu'un vain mot, un concept vide et stérile, incapable d'engendrer les bienfaits qu'on en attend ? En effet, elle n'a point de sens pour tous ceux qui vivent du vice sous toutes ses formes ou l'encensent et pour tous les favoris sur qui pèsent les liens d'un asservissement doré ; elle requiert d'autre part chez ses adeptes le goût personnel de la liberté, elle ne s'implante que dans les âmes bien nées qui

1. I, 44 : *Schreiben an einen Freund*.

2. I, 62-63 : *die Freundschaft*.

fuient les honneurs et, le cas échéant, disent leur fait aux princes qui font trembler leurs peuples, mais rampent eux-mêmes devant une concubine¹. Elle se fonde sur un libre jugement qui ne se laisse point leurrer et sait distinguer des pensées viles les nobles impulsions de l'âme.

Wer heisst oft gross ? Der schnell nach Ehren klettert,
Den Kühnheit hebt, die Höhe schwindlicht macht.
Doch wer ist gross ? Der Fürsten nicht vergöttert,
Und edler denkt, als mancher Fürst gedacht.
Der Wahrheit sucht, dich, treue Wahrheit, findet,
Und seinen Wert auf Witz und Tugend gründet².

Le sang-froid avec lequel Hagedorn envisage une des faiblesses et des erreurs de son temps, la critique des rapports entre le prince et ses sujets semblent déjà une anticipation du *Sturm und Drang*. Avant que soit née la génération de 1770, il cite devant le tribunal de la raison et de la sagesse les princes avides ou incapables, bornés ou jouisseurs, pour qu'ils y répondent de leurs abus, de leurs exactions, de leurs actes tyranniques devant des hommes de jugement indépendant, plus aptes que leurs souverains à maintenir la balance égale entre les droits et les devoirs. Le poète démasque l'hypocrisie sur le trône et se refuse à encenser son allié, le vice :

Was lehrt mich, einen Stand bewundern oder preisen,
Der innre Laster reizt, sich ungescheut zu weisen³?

Hagedorn ne propose rien de moins en ses poèmes moraux qu'une nouvelle échelle des valeurs. Il applique à l'estimation des individus et aux rapports sociaux un nouvel étalon de mesure qui substitue au favoritisme, au népotisme, à la tutelle intellectuelle et morale, d'authentiques qualités humaines, un idéal d'humanité rationnelle et harmonieusement équilibrée. Les grands sont égarés par trop de flatteries intéressées, par de mensongères adulations, au milieu desquelles ils perdent le sens de l'humain et du vrai mérite. Les pouvoirs qu'ils détiennent et qu'ils devraient consacrer sans réserve

1. I, 46 : *Schreiben an einen Freund*.

2. I, 46 : *der Weise*.

3. I, 48. La critique des mœurs politiques comportait alors quelques risques, sur lesquels le poète Schubart eut plus tard le loisir de réfléchir dans la forteresse de Hohenasperg. Aussi Hagedorn prend-il prudemment ses précautions, et, signalant les abus, il en excepte l'Allemagne. Cf. la parenthèse « nur in Deutschland nicht ». I, 66.

au bien de leurs sujets, sont détournés de leur juste emploi et deviennent une source d'abus. Il faut donc les convertir à l'humain :

Der hocherhabne Stand kann nur in dem entzücken,
Dem er zum Mittel dient, die Menschen zu beglücken¹.

Il y a là, issues de la critique des conditions sociales et inspirées du respect, si souvent affirmé par Hagedorn, de la « majesté de l'âme² », les prémices d'une poésie de tendance humanitaire, qui, tel un mince filet d'eau, circulera sans bruit à travers le siècle, de Johann Arnold Ebert et Klopstock à Schubart et au jeune Schiller, avant de s'épanouir, transfigurée, dans l'idéal d'Humanité de la période classique. Déjà Hagedorn a conscience d'être un « citoyen du monde » et d'avoir à ce titre des devoirs de charité à remplir envers les autres hommes.

Als Bürger Einer Welt sind wir dazu verbunden :
Verloren ist der Tag, und schändlich sind die Stunden,
Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten beizustehn,
Beim Anblick ihres Harms uns unempfindlich sehn³.

Tel est le premier enseignement qui se dégage du recueil de poésies didactiques. Hagedorn peut ici laisser libre carrière à son goût de moraliser et confesser sans crainte « den Trieb zu verbessern⁴ ». Substituant à l'aspect négatif de la satire des injustices et de l'égoïsme une inclination positive pour le bien, la vertu, la pitié, il ranime la foi en des valeurs humaines déchuës ou oubliées. Il propose ainsi tout un plan d'éducation et de rénovation morales, dans lequel il fait une place à l'éducation civique : le don de soi, l'esprit de sacrifice qu'il prône pour soulager la souffrance et l'infortune, trouvent chez lui une sublime apothéose dans un sentiment rare à l'époque : le sacrifice total à l'amour de la patrie⁵.

On peut noter en passant un petit fait révélateur : en ce siècle où l'éducation des femmes tient une si grande place dans les revues

1. I, 51.

2. I, 22.

3. I, 27.

4. I, 63.

5. I, 22. Peut-être le conseil du Sage de Hagedorn : « für das Vaterland aus eigner Willkür sterben » n'est-il rien de plus qu'une heureuse réminiscence d'Horace : « dulce et decorum est, pro patria mori ». Le passage implique cependant un sentiment de communauté nationale, auquel Uz à son tour fera parfois allusion.

morales anglaises et allemandes, Hagedorn n'accorde nulle attention à cette question. Bien mieux, si l'on fait abstraction d'une poésie que nous avons mentionnée et dans laquelle il témoigne des égards déferents à la beauté féminine, on ne trouve guère dans son œuvre de passage magnifiant la dignité de la femme. Deux raisons peuvent rendre compte de l'attitude de notre poète. D'une part il a été fatalement amené par l'anacréontisme à n'attribuer à la femme qu'un rôle subordonné à celui de l'homme, à ne voir en elle que l'instrument d'une détente, un aimable passe-temps, et non un être qui, par ses qualités de tête ou de cœur, pouvait s'égaliser à son partenaire et être en toute circonstance sa digne compagne. Mais surtout sa conception de la femme reflète la propre expérience du poète : il avait épousé une Anglaise fixée à Hambourg, dont la culture assez rudimentaire ne pouvait soutenir la comparaison avec celle du fin lettré qu'était Hagedorn. Peut-être ne faut-il pas chercher ailleurs l'origine de cette sorte de mépris, de l'ignorance systématique en laquelle il tient la grandeur de la femme. Pour des raisons à la fois littéraires et personnelles, la femme ne fut jamais pour Hagedorn une Égérie ; il n'a jamais trouvé sur son chemin une Diotima comme Hölderlin, ni vécu aux côtés d'une M^{me} de Stein.

Mais revenons aux idées principales contenues dans les poèmes didactiques. Hagedorn propose tout ensemble un idéal de culture morale dont il fait le but de l'évolution de l'humanité et un plan d'éducation qui offre les moyens d'atteindre à cette fin. De l'un et de l'autre le poète est le messager inspiré. Que Hagedorn ait eu conscience de cette fonction du poète, qu'il ait pris au sérieux cette mission d'éducateur du genre humain qui lui incombe, c'est ce que prouvent non seulement les nombreuses notes qui accompagnent ses pièces d'un commentaire permanent dont l'intention, a-t-il dit, est toujours ou de présenter au lecteur « quelque chose d'utile ou d'agréable » ou de lui fournir l'occasion de plus longues réflexions¹, mais encore de fréquents passages des poèmes. La mission du poète est sublime, car son Verbe guide l'homme aux divers âges de la vie :

So bildet er der Kindheit zarten Mund,
Und macht ihr früh der Sprache Wohllaut kund,
Gewöhnt das Ohr, der Wörter Wahl zu lernen,
Im Ausdruck sich vom Pöbel zu entfernen ;

1. I, *Schreiben an einen Freund*, p. XL-XLI.

Dann gibt er auch dem Herzen die Gestalt,
 Durch treuen Rat, durch freundliche Gewalt ;
 Die Rauhigkeit der Sitten, die verwildern,
 Den Neid, den Zorn weiss seine Kunst zu mildern.
 Ein Dichter *lehrt* das menschliche Geschlecht
 Der Tugend Reiz und ihrer Taten Recht.
 Ein Dichter stellt für Zeiten, die entstehen,
 Exempel dar, den Mustern nachzugehen¹.

Au poète est ainsi dévolue une noble et humaine tâche, signe d'une nouvelle conception de son rôle. Hagedorn ne veut plus voir en lui, comme le prétendaient les écrivains du siècle précédent, un savant, un érudit, « ein Gelehrter », car il se méfie de l'attrait de la science :

Ach, so verführt, uns leicht der Zug der Wissenschaft²;

il n'ignore point que le savoir pesamment entassé encombre la mémoire et est souvent la rançon du désir de la gloire ; il n'en méconnaît pas la valeur, mais convaincu que l'homme n'a pas été créé et mis sur terre en vue de cette seule fin, il met en garde contre l'abus qu'on est trop facilement tenté d'en faire³. Toute la pièce qui porte le titre de *Wünsche an einen Freund*⁴ respire cette défiance à l'égard de la science imbue de sa suprématie et qui ne contribue pas au perfectionnement de la nature humaine. Loin de s'isoler en une orgueilleuse splendeur, le savoir livresque ne doit servir qu'à alimenter la sagesse et féconder le cœur, sous peine de ne former que des hommes parcellaires, dépourvus de l'élément humain primordial. Voilà pourquoi Hagedorn s'élevait contre toute forme de savoir unilatéral qui est un obstacle à l'épanouissement de l'homme intégral. Il écrivait dans ce sens à Bodmer, le 17 septembre 1752 : « Wenn ich von mir sprechen darf, so hat die Erfahrung immer mein Verlangen vermindert, die meisten deutschen Gelehrten von Person kennen zu lernen. Fast alle sind nur gelehrt... Sie sind nur Mathematici, nur Philosophen, nur Geistliche, nur Poeten oder Redner, und man muss sich vor allen hüten, die nur einerlei

1. I, 115 : Horaz.

2. I, 39.

3. I, 24.

4. I, 37.

Verstand haben : wie vor denen, die nur ein Hemde besitzen und, wenn sie das verlieren, bloss sein würden¹. »

La masse des connaissances acquises peut servir à meubler l'intelligence et enrichir la « tête » ; elles peuvent élargir et accroître « den wirksamen Verstand² », l'aider à démêler l'essence sous les apparences, à vaincre les préjugés de l'ignorance, assurer en un mot l'autonomie du jugement, condition de cette liberté intérieure qui n'abdique jamais le droit d'apprécier même « les droits et les devoirs des grands³ ». Mais la culture et l'extension de l'entendement importe moins à la perfection de l'humanité que le développement des penchants naturels. Où le cœur trouvera-t-il dans l'excès d'intellectualisme l'aliment qu'il réclame, le guide dont il a besoin ?

Freund, sei mit mir bedacht, die Kenntnis zu vergrössern,
Die unsern Neigungen die beste Richtschnur gibt;
Sonst wirst du den *Verstand*, und nicht das *Herz* verbessern⁴.

Avec plus de vigueur et de netteté que ne l'avait fait Brockes⁵, Hagedorn répudie la dangereuse séduction du savoir pour l'amour du savoir, s'il ne forme que l'entendement et n'éduque pas le cœur par surcroît⁶. Seules, rappelle-t-il, les qualités du cœur fondent une juste et légitime hiérarchie entre les hommes :

Nicht Erbrecht, noch Geburt, das Herz macht gross und klein :
Ein Kaiser könnte Sklav, ein Sklave Kaiser sein,
Und nur ein Ungefehr gibt, zu der Zeiten Schande,
Dem Nero Cäsars Thron, dem Epictet die Bande⁷.

Non seulement l'homme n'est pas au monde « nur um gelehrt zu

1. Hermann Schuster (ouvr. cit., p. 47) rapproche à juste titre de ces déclarations de Hagedorn certains passages de l'*Hyperion* de Hölderlin, où est exprimé le même grief : « Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre, als die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen; Denker, aber keine Menschen; Herren und Knechte, junge und gesetzte Leute, aber keine Menschen. »

2. I, 24.

3. I, 47.

4. I, 38.

5. Brockes déjà avait déploré que les philosophes rationalistes fissent résider le perfectionnement individuel « in Besserung des Geists- und des Verstandes-Gaben », sans prendre garde « auf ihres Herzens Besserung zu denken ». (*Ird Vergn.*, VI, 527). Et constamment il oppose à l'orgueil de l'esprit d'ambition titanesque l'humilité de cœur de l'homme qui admire Dieu en toutes choses.

6. I, 38-39.

7. I, 19.

sain¹ », mais en de multiples circonstances de la vie son cœur seul est en jeu : par quels autres liens l'homme est-il rattaché à sa famille, à ses amis, à sa patrie ? D'où lui viennent ses plus sublimes émotions ? Comment témoigne-t-il d'une humanité plus compréhensive ? Toujours par le cœur.

Ist nicht des Weisen Herz ein wahres Heiligtum² !

Ainsi Hagedorn oppose aux droits depuis longtemps reconnus de l'intelligence des besoins nouveaux du cœur, trop souvent méconnus ou négligés de son temps. Par cette revendication et en mettant de la sorte en antagonisme l'entendement et le cœur, il a lui-même marqué sa place particulière dans l'histoire de la littérature. Il incarne une époque de transition qui renonce de plus en plus à l'idéal du poète savant et lui préfère celui, « den auch sein Herz erhebt ». Il restaure en sa dignité le sentiment, ruine ainsi la suprématie exclusive de l'entendement et prépare les voies à un âge nouveau qui ne prendra conscience de ses aspirations que dans le mouvement du *Sturm und Drang*. Et pourquoi ce dernier ne revendiquerait-il pas à certains égards Hagedorn comme un de ses lointains précurseurs ? Quoique le poète soit imbu, dans l'ensemble, des idées de l'*Aufklärung* comme presque tous ses contemporains, il esquisse cependant en de nombreux passages de son œuvre une réaction contre les excès de l'intellectualisme. Il collabore ainsi à une résurrection du sentiment trop longtemps maintenu dans l'ombre ; il opère — mais sur le plan laïque, il faut y insister — le redressement que d'autres, en particulier les piétistes, souhaitaient si ardemment sur le plan religieux. Sans vouloir établir un rapport de similitude entre les efforts de l'un et les buts des autres, il est permis de rappeler que Spener avait dès longtemps reconnu la nécessité de revigorer le sentiment et avait résumé sa pensée en cette forte parole : « Der Kopf muss ins Herz gebracht werden. » Et A. H. Francke, faisant un retour sur lui-même, avait dit en termes analogues : « Meine Theologiam fasste ich in den Kopf und nicht in das Herz ; sie war vielmehr eine tote Wissenschaft denn eine lebendige Erkenntnis³ ».

1. I, 24.

2. I, 21.

3. Cf. Meinhold (ouvr. cit.), p. 27.

Hagedorn partage ce scepticisme, cette défiance envers la connaissance purement abstraite qui reste lettre morte si elle n'est vivifiée par le souffle du cœur. A la culture de l'intelligence il prétend, non opposer, mais à tout le moins associer la culture du cœur, condition nécessaire d'un développement harmonieux de la nature humaine. Cette exigence s'impose à lui dès l'abord; ce n'est pas seulement au terme de sa carrière littéraire qu'il conçoit la nécessité de faire collaborer le sentiment et la connaissance à la perfection de l'homme; pareille vue philosophique, impliquant que l'érudition, à elle seule, ne saurait fonder le bonheur¹, est déjà inscrite dans une page du « Patriote » de Hambourg, sous la plume de Hagedorn; il y disait vers 1730 : « Denke, dass man erst Mensch und Christ sein muss, ehe man ein Gelehrter heissen will². »

Mais — il faut y revenir encore — la religion n'a presque nulle place dans le plan d'éducation morale que trace Hagedorn. Bien que les deux premiers poèmes du recueil des *Lehrgedichte* fussent d'inspiration religieuse, il était trop spiritualiste pour n'être point choqué par les étroites pratiques d'un culte plus attaché à la lettre qu'à l'esprit; et il connaissait trop bien le cœur humain pour supposer que les ministres de Dieu ici-bas fussent à l'abri des humaines faiblesses. Aussi, sans rompre bruyamment avec la tradition, sans s'insurger contre le dogme de la révélation, sans partager non plus les excès d'un piétisme déjà dévié de sa source, ne garde-t-il de Dieu qu'une notion morale orientée vers l'humain. C'est au meilleur de l'âme humaine qu'il fait appel, car il y devine les meilleurs penchants. Et par là il s'oppose à l'une des tendances de l'époque.

Le piétisme avait détourné les hommes des choses terrestres en leur représentant sans cesse leur indignité et presque condamné la vie; en son intolérance il les conviait à se replier sur eux-mêmes, à se détourner du mal par la méditation; il les laissait en proie à une véritable obsession que ne tempérait nulle concession au réel. Haller encore est hanté par le péché, dont le piétisme agite partout le spectre et par le mal qu'il découvre dans le monde (cf. son poème *Ueber den Ursprung des Uebels*). Hagedorn adopte une attitude opposée à ce pessimisme. Il recherche moins le mal que le bien; il

1. I, 25.

2. 39. Stück.

croit moins au péché qu'à la vertu ; il prêche non la damnation, mais la félicité terrestre, un eudémonisme de l'âme où le sentiment revigoré prend l'ampleur d'une religion du beau et du bien, religion active qui se propose avant tout de contribuer au perfectionnement moral de l'homme.

Le grand maître, des leçons duquel Hagedorn s'inspire et qui est son guide dans cette voie, est Horace, auquel il a rendu hommage en maints passages de son œuvre ; on ne songe pas seulement ici au poème qui porte en titre ce nom et qui est un centon de divers emprunts au poète latin, mais aussi à la correspondance, particulièrement à une lettre adressée à Bodmer le 19 septembre 1748, où Hagedorn confesse le plaisir qu'il aurait éprouvé à vivre à l'époque d'Horace et à être son ami, à se promener avec lui au bord de la mer, à goûter en sa compagnie, près de Tarente ou de Tibur, le charme de la campagne et à rechercher « in der freien, gesunden Luft die sollicitæ jucunda oblivia vitæ ». Chez ce maître — qui peut-être ne fut pas original, mais simplement traducteur et imitateur de Chrysippe, d'Épicure, d'Archiloque¹ — Hagedorn découvre « des beautés qui ne vieillissent pas² » et puise les principes de sa sagesse.

Les préceptes d'Horace peuvent se ramener à quelques formules sobres, dont Hagedorn fera son profit ; de toutes la plus importante est sans doute le « nil admirari », que Hagedorn reprend pour son compte en rappelant :

Dass man, beglückt zu sein, nur nichts bewundern müsse³.

De ce premier précepte découlent tous les autres. Il faut vivre selon la raison (« recht vernünftig leben⁴ »), qui dénonce les funestes erreurs engendrées par l'ignorance et l'incompréhension :

Stolz, Aberglaube, Zorn, Bewunderung, Geiz und Neid
Sind alles, was sie sind, nur durch Unwissenheit :
Der Strom der Bosheit quillt aus Wahn und Unverstande⁵.

Il faut s'attacher pour les autres à ce qui leur est utile⁶ et renoncer

1. I, 126.

2. I, 148.

3. I, 44. Il faut remarquer ici l'erreur de Hagedorn qui traduit « admirari » par « admirer » au lieu de « s'étonner ».

4. I, 42.

5. I, 44-45.

6. I, 42.

pour soi-même aux richesses, aux honneurs, aux titres, à la louange et à toutes les formes du « succès¹ ». Les vrais biens ne résident pas dans la puissance ou les plaisirs ni dans les satisfactions d'amour-propre. Le sage doit détourner les yeux de ces illusions trompeuses, et, délaissant les apparences pour les réalités substantielles, essayer de dégager le joyau qui sommeille au fond de l'âme humaine. Animer cet idéal en lui donnant l'impulsion féconde, génératrice des hautes vertus, développer les virtualités que chacun porte en soi en éliminant les penchants égoïstes et en faisant triompher les plus nobles inclinations du meilleur moi, devenir en un mot « sein eigener Freund² », afin de conseiller sa propre conscience et de soutenir ses défaillances, tel est le but auquel tend le sage. Lorsqu'il aura atteint le degré de perfection accessible à son être, il confondra son bonheur avec l'amour de l'humanité et répandra le secret du salut de tous. Cette poésie rationaliste a en effet foi en la solidarité humaine et a souci du salut commun, au détriment peut-être de l'inspiration individualiste.

La sagesse dont Hagedorn donne l'exemple dans ses poésies morales s'affirme rationaliste par la fin à laquelle elle tend et qui est le bonheur de l'humanité. On se rappelle comment la théorie de la « Glückseligkeit » avait fait son chemin en Allemagne : fondée par l'élève de Leibnitz, Christian Wolff, qui avait popularisé les idées de l'*Aufklärung* non sans en affadir le contenu, elle substituait aux préceptes moraux d'inspiration religieuse ce principe que la recherche du bonheur contribue à la perfection de l'humanité ; cette perfection, disait-il en substance, réside dans une vie conforme à la nature et à la raison, d'où découle nécessairement le bonheur. Hagedorn en accepte le principe, le corrobore d'éléments empruntés à la philosophie anglaise et à Horace et se constitue de ces divers emprunts une sagesse à son usage.

Qu'est-ce que la sagesse pour Hagedorn ?

Sie ist die Wissenschaft, in sich beglückt zu sein³.

Elle consiste en une satisfaction intime, dans la quiétude de l'esprit qui a fait « la paix avec lui-même⁴ », qui ne s'acharne pas à la

1. I, 37.

2. I, 39.

3. I, 20.

4. I, 49 et 33.

poursuite de faux biens, discipline des penchants déréglés, accueille en soi « die treue Menschenliebe », et pratique la fidélité aux amis, la bonté envers les ennemis, la modération des désirs, la constance dans l'adversité¹. Le bonheur est fait de sincérité en paroles et de « vérité dans les mœurs² » ; il est aussi :

Der Zustand wahrer Lust und dauerhafter Freuden ;
Empfindung, Kenntniss, Wahl der Vollenkommenheit,
Ein Wandel ohne Reu³.

Mais par le choix qu'il opère, il ne saurait consister en la conquête de biens ou de plaisirs vulgaires ;

Denn Wollust, Reichthum, Macht, was Tausende begehren,
Das pfleget die Natur auch Tieren zu gewähren⁴.

Hagedorn soulignera encore :

Was Sinnen lockt und übt, hat nicht der Mensch allein.

Tels ces châteaux enchantés auxquels on ne pouvait accéder qu'en franchissant d'impénétrables fourrés ou une ceinture de feu qui les gardaient de toute profanation, la sagesse n'enrichit que celui qui a dépouillé les communs désirs et les passions vulgaires. Le principe étant posé, Hagedorn développe abondamment ces idées peu originales sur le sens de la vie et les conditions du bonheur. Le mépris de l'argent, des richesses et des honneurs ; la misérable condition des grands qui doivent tout craindre, n'ont point d'amis et ne connaissent pas l'abandon confiant⁵ ; l'éloge de la liberté qui se refuse à servir les princes et aussi à se faire l'esclave du désir ou de la cupidité⁶, voilà les thèmes qui reparaissent à chaque page des poèmes didactiques sous une forme médiocrement variée qui ne tarde pas à lasser le lecteur.

Hagedorn avait-il lui-même le sentiment de la monotonie de cette philosophie morale qu'il n'enrichit d'aucun apport original ? On ne saurait le dire. Il y mêle en tout cas des satires qui ajoutent au

1. I, 21.

2. I, 21.

3. I, 21.

4. I, 22.

5. I, 54.

6. I, 112.

recueil un important élément d'intérêt. Tantôt la satire reste dans le cadre de l'ensemble des poèmes et s'en prend par exemple aux riches qui auraient les moyens matériels de mettre en pratique la sagesse et la vertu, de faire le bien autour d'eux et de soulager la misère, mais qui, par humaine faiblesse, par vanité, prêtent plus complaisamment l'oreille à la flatterie intéressée et dépensent inconsidérément leur fortune dans un luxe coûteux et inutile, dans les raffinements de la table et de l'habitation¹. Tantôt la satire s'écarte résolument du genre des *Lehrgedichte* et, renonçant à dispenser des vérités morales n'est plus qu'ironie fine et délicate sous un sérieux apparent : de cette espèce est la pièce *der Gelehrte*², dont le sujet est la vanité des hommes qui ne savent que se répandre dans les bureaux de rédaction et les revues, et distribuent solennellement l'éloge et le blâme. Voici encore *der Schwätzer*, imité d'Horace³, qui met en scène sous une autre forme que dans le *Versuch einiger Gedichte* l'importun, compétent en toutes choses et qui ne laisse guère parler son interlocuteur, le fâcheux qui se prétend poète, s'attache impitoyablement à sa victime, la poursuit en tous lieux pour lui développer sa conception de la poésie, ce jeu de quilles où la boule atteint au petit bonheur l'une des neuf muses. Ces satires, mesurées et sobres, forment autant d'oasis sur l'aride chemin des poèmes didactiques ; elles interrompent périodiquement la dissertation morale et procurent une détente non seulement au lecteur mais à l'auteur : ce sont, en effet, les seules pièces du recueil qui ne se présentent pas *sub specie æternitatis*, qui, au contraire, se situent très exactement dans le Hambourg contemporain ; il y est fait mention des célèbres jardins de Böckelmann, de Brockes, « le mécène d'Hammonia », du poète Liscow, etc.

Mais ces satires ne sont que d'amusants intermèdes et ne doivent pas faire perdre de vue l'objet essentiel des *Lehrgedichte*. Aux thèmes que nous avons déjà analysés il convient d'ajouter ceux-ci encore : le thème de l'amitié et le retour à la nature.

L'amitié — dont Salluste donnait cette belle définition : « eadem velle, eadem nolle, ea demum amicitia est » — avait rarement

1. I, 30 : *die Glückseligkeit*. On peut relever dans le même passage (p. 31) une heureuse recherche d'harmonie imitative : Fatill roule en carrosse et l'on entend « das rasselnde Geräusch raschrollender Karossen ».

2. I, 79.

3. I, 84.

fourni jusqu'alors, sauf chez Günther, un motif d'inspiration poétique. Le lyrisme de l'époque est d'une manière générale trop asservi à des fins égoïstes, trop soucieux de se concilier les faveurs des grands pour s'élever à ce détachement de ses propres intérêts qu'implique le culte de l'amitié. Un des premiers peut-être Hagedorn s'efforce de concevoir l'amitié à la lumière de la beauté, de la hausser à un idéal et de formuler les lois de la sociabilité affinée qu'elle suppose : il lui a consacré un long poème, encadré de deux fables qui sont l'illustration familière du thème ; l'apologue du retour d'Ulysse, reconnu par son seul chien Argus et le conte des deux amis. Chemin faisant, il rattache étroitement ce nouveau thème à son système général de philosophie morale par ces vers :

Es stammt die Freundschaft nicht aus Not und Eifersucht :
 Sie ist *der Weisheit Kind*, der reifen Kenntnis Frucht,
 Ein Werk der besten Wahl, und kann nur die verbinden,
 Die in der Seelen Reiz die grösste Schönheit finden¹.

Enfin le retour à la nature est la condition indispensable de la rénovation morale que prêche Hagedorn ; lui seul peut assurer la régénération de l'individu, prisonnier de fâcheuses habitudes et de factices besoins. Conformément à une idéologie qui se retrouve à tous les stades de l'*Aufklärung*, Hagedorn admet qu'à l'état de nature le bien, et non le mal, était souverain. Les impulsions du cœur coïncidaient alors avec les décisions de la raison pour le plus grand profit de tous ; la sociabilité s'épanouissait dans la liberté et la paix ; le monde en son état d'innocence prodiguait aux hommes le bonheur². Pour retrouver cette liberté et cette paix qu'ils ont perdues par leur faute, il n'est pas pour eux d'autre moyen que de se remettre à l'école de la nature. Aussi Hagedorn multiplierait-il les exemples de contentement intime, de joies modestes que goûtent seuls les habitants de la campagne et qui doivent être proposées en modèle aux citadins désœuvrés. Il opposera le luxe du riche, dont les excès ont lassé l'appétit et qui, soumis par la tyrannie des médecins à un régime sévère, ne peut plus savourer les plaisirs de la table, à l'heureuse pauvreté des humbles, des mois-

1. I, 70.

2. I, 69.

sonneurs et des pâtres pour qui la faim est le meilleur cuisinier.

O Glück der Niedrigen, der Schnitter und der Hirten,
Die sich in Flur und Wald, in Trift und Tal bewirten,
Wo Einfalt und Natur, die ihre Sitten lenkt,
Auch jeder rauhen Kost Geschmack und Segen schenkt¹.

Imitons ces paysans qui ne recherchent point des mets rares, frelatés par les épices qu'exigent les palais blasés, mais se délectent des produits naturels de leur ferme. Travaillons comme eux afin de goûter le sommeil réparateur qui fuit les oisifs :

... der goldene Schlaf...
Ist falschen Städtern falsch, und treuen Bauren treu.

Car on repose

Auf guten Betten hart, auf harten Betten wohl².

Pour le riche comme pour l'avare il n'est pas d'autre voie de salut que de revêtir le modeste costume de leur père et de revenir à l'antique sagesse qui élève toujours ses adeptes au-dessus de leur condition, si humble soit-elle. Le sage n'atteint au bonheur qu'en suivant la nature :

Er folget der Natur, in deren schönen Werken
Wir weder Mangel sehn, noch Ueberdruss bemerken.
Er kennt, belacht und flieht mit rühmlichem Entschluss
Den geizigen Besitz, den üppigen Genuss,
Den irdischen Geschmack. Der Vorzug weiser Sitten
Macht alles herrlicher, und adelt auch die Hütten.
Gesundheit, innre Ruh, und äussre Sicherheit,
Und heiterer Verstand, das ists, was ihn erfreut³.

Seule la nature encore offre au poète le refuge de la solitude, « mère des pensées⁴ », où, loin de l'agitation, de la grossièreté et des soucis du monde, il peut prêter l'oreille aux voix intérieures. C'est entre simples pâtres et modestes laboureurs que fleurissent la sincérité et l'amitié vraies, la loyauté et l'honnêteté : la campagne devient une

1. I, 34.

2. I, 32.

3. I, 34.

4. I, 101-102 et I, 38.

fois de plus le « siège de la vertu » et la nouvelle Arcadie du XVIII^e siècle¹. Du moins, prodigue-t-elle des joies saines et gratuites qu'il n'est pas besoin de conquérir de haute lutte² : les chants des oiseaux, la caresse du zéphyr, les prés émaillés de fleurs enchantent le sage et lui font préférer « bosquets et forêts aux plus belles villes ».

Toute la pièce intitulée *Horaz*³ est un éloge de la campagne où le poète latin aimait se reposer et se rasséréner. A l'exemple de ce dernier, Hagedorn partagera le goût de la vie simple, aimera « le parfum des bourgeons et le charme des fleurs⁴ », oubliera les préoccupations de la ville dans la paix des champs. Et de même qu'Horace fuyait Rome pour se réfugier dans la solitude des environs de Tarente, de même Hagedorn échappe aux fâcheux de Hambourg sous les frondaisons familières d'un couvent au bord de l'Elbe :

Und Harvstehud' ist heute mein Tarent.

*
* *

Tel fut le poète auquel Gleim, dans un thrène sur la mort de Hagedorn, décernait les noms de « Menschenfreund » et « Sittenrichter⁵ », qui peuvent en effet résumer sommairement les tendances de son œuvre. On y distingue dès l'abord deux inspirations en apparence opposées : d'une part, des poésies didactiques, des épigrammes, des fables qui, sous des formes diverses, ont en commun le ton moralisateur, ressortissent au même désir de contribuer à l'ennoblissement et au bonheur de l'humanité ; d'autre part, des recueils d'un caractère moins austère, plus enjoué, des poèmes dégagés de toute préoccupation moralisante : les contes, les odes, les chansons, où sont célébrés les joies de la vie, le vin et l'amour.

Par le premier groupe, Hagedorn se rattache à une longue tradition littéraire qui fut à ses débuts d'essence religieuse, puis fut en quelque sorte laïcisée par l'influence étrangère. Le souci constant d'éducation morale fait alors de lui un épigone qui marche sur les traces de la philosophie anglaise, mais dont l'action n'est pourtant

1. I, 67.

2. I, 98.

3. I, 97.

4. I, 101.

5. Cf. Uz. *Briefe an einen Freund*, p. 49.

pas négligeable. École de libre examen, source de liberté intellectuelle et morale, la poésie didactique de Hagedorn propose à l'homme un idéal rationnel lui permettant d'atteindre par un harmonieux développement de son être à la vérité et à la sagesse. Les principes qu'il y expose tendent à réaliser, par le préalable affranchissement du moi, une humanité dont le développement global et non parcellaire lui apparaît comme la condition du vrai bonheur. Par de nombreux aspects de sa pensée — lutte contre les fausses grandeurs, libération des préjugés, autonomie du jugement, préoccupation de faire œuvre utile et d'éduquer ses semblables — Hagedorn offre tous les traits d'un *Aufklärer*. Mais il dépasse déjà le rationalisme de ses contemporains et fait figure de précurseur. Par la place de plus en plus grande qu'il accorde au cœur dans son programme d'éducation, par le conflit partout latent où il oppose la raison et le sentiment, en prêchant le retour à la nature et en critiquant les abus des privilégiés, il annonce la génération de 1770. Il est un mot qui revient assez souvent sous sa plume et que ses contemporains n'employaient guère, c'est celui d'« *Empfinden* » qui va devenir quelque vingt-cinq ans plus tard le mot de ralliement de toute une littérature et fournir une brillante carrière. Or les besoins du cœur ne restent pas chez Hagedorn une simple exigence théorique ; ils ne prennent pas non plus la forme du lyrisme personnel : ils n'oseront se produire et s'exprimer que dans le genre factice et superficiel qu'est l'anacréontisme. Et peut-être est-il permis de risquer cette hypothèse qui jetterait un pont entre les deux inspirations de Hagedorn : à savoir que l'anacréontisme n'est, en dépit de ses origines, qu'un moyen très imparfait encore de donner satisfaction à un sentiment à peine conscient, un balbutiement maladroit pour parler d'amour, une première poussée de sensibilité qui, ne connaissant pas de mesure, va d'emblée aux extrêmes et frise la licence.

On peut ne pas admettre cette opinion peu orthodoxe qui nous semble n'avoir jamais été proposée et dont nous prenons l'entière responsabilité ; mais on ne lui refusera pas le mérite de marquer nettement la place qu'occupe l'anacréontisme dans l'œuvre de Hagedorn et peut-être aussi dans l'histoire littéraire du XVIII^e siècle allemand. A notre sens, le *Sturm und Drang* n'eût sans doute pas été possible ou à tout le moins il ne se serait pas manifesté sous la forme que l'on connaît, s'il n'avait été précédé de la médiocre

esquisse que fut l'anacréontisme dans l'ordre du sentiment. Les besoins du cœur définis *in abstracto* dans la poésie morale ne pouvaient trouver d'emblée l'expression définitive de leurs aspirations ; une étape intermédiaire leur était nécessaire : cet essai sentimental, ce fut, à notre avis, l'anacréontisme. Grâce à Hagedorn, la muse allemande, si grave, si chargée d'intentions didactiques, se met à faire des grâces, à chanter les joies de la vie, elle incarne un nouveau principe de sociabilité, elle s'anime de la chaleur communicative du vin et des ris ; mais surtout elle découvre deux domaines où elle ne s'était guère aventurée jusqu'alors.

D'une part elle transforme en réalité — réalité modeste et combien limitée ! — le principe formulé dans la philosophie morale relativement aux besoins du cœur. Certes l'ébauche de réaction sentimentale est bien timide et des années passeront avant que Klopstock et la génération ultérieure lui donnent toute l'ampleur dont elle était virtuellement riche ; pourtant l'avenir se dessine entre les lignes de l'œuvre de Hagedorn. Le cœur ne s'embrase pas encore de passion ; pourtant il est déjà question d'amour, et d'un amour qui ne met pas en jeu que les sens. On a souvent répété que Hagedorn était le premier représentant de l'anacréontisme et le guide spirituel d'un groupe de poètes qui professaient une souple et facile philosophie de la vie. On a moins dit que ce fut le sentiment qui tira le plus clair bénéfice de ce détour où Hagedorn entraînait la poésie allemande : en mettant les sexes en présence l'un de l'autre, l'anacréontisme pensait les rapprocher et faire droit aux exigences du cœur ; il ne permit en fait qu'un jeu d'amour superficiel ; le cœur fit ici pourtant ses premières armes en d'anodines escarmouches, avant de soutenir les rudes combats de l'époque du *Sturm und Drang*.

Hagedorn fut encore un précurseur à un autre titre. On peut lui faire mérite d'avoir chanté « im unsokratischen Jahrhundert ¹ » le vin qui perle « im sokratischen Becher ² », et intégré les joies saines de la vie dans une sagesse largement compréhensive. Mais l'histoire littéraire apercevra surtout en lui un poète qui a prêché le retour à la nature. Dès dix-huit ans, il publie dans le *Patriote* de Hambourg une satire des fats à la mode qu'il ne cessera de poursuivre de ses traits ³ ; il lutte contre le formalisme et l'étiquette,

1. Klopstock. *Oden* (Stuttgart, 1889) Band I, p. 29.

2. *Idem*, p. 94.

3. Cf. le conte *Aurelius und Beelzebub* (II, 95) et *Ruffin* (II, 85).

contre la sottise et l'absence de naturel, contre la fausse et fade galanterie, bref contre ce qu'on pourrait appeler « Unnatur und Ueberkultur », à la ville comme à la cour. Et que leur oppose-t-il ? La sobre vie des paysans conforme à la nature, leur bonheur simple et sûr, leur discrète existence loin des honneurs et du bruit. Ainsi Hagedorn prépare les voies aux idées du même ordre que Rousseau va bientôt répandre sur le continent. Mais dès avant l'*Émile* et *La Nouvelle Héloïse* se fait jour chez Hagedorn l'idée qu'il est nécessaire de rompre avec les habitudes artificielles qu'ont prises les hautes classes de la société et de remplacer par des valeurs plus substantielles des notions fausses et vides. Il voudrait convaincre l'humanité qu'il est temps pour son propre salut de faire un retour sur elle-même, de se redonner une âme vierge, de réédifier sa vie sur de nouvelles bases et de s'inspirer moins de l'idéal des palais que de la simple et foncière honnêteté des chaumières. Déjà s'esquisse l'opposition que Rousseau statuera en termes énergiques entre civilisation et culture.

Le nom de Hagedorn ne doit pas sombrer dans l'oubli, non seulement parce qu'il a remis en honneur l'anacréontisme et fondé une école et une tradition littéraires, mais aussi parce qu'en dépit de l'imitation étrangère dont ses ouvrages sont imprégnés il a pressenti l'évolution ultérieure de la littérature allemande, deviné et signalé les thèmes que ses successeurs allaient mettre en œuvre. Il ne s'est donc pas borné à être un poète effacé dans une époque de transition ; il a été aussi un précurseur à maints égards. N'est-ce pas assez, outre la finesse de son esprit et la perfection de la forme, pour lui assurer une place de choix dans la première moitié du XVIII^e siècle ?

CINQUIÈME PARTIE

L'ANACRÉONTISME

GLEIM (1719-1803)

UZ (1720-1796)

Nous ne nous proposons pas de retracer ici l'histoire complète de l'anacréontisme allemand, ni d'étudier en détail l'œuvre de chacun de ses représentants. Nous ne nous attacherons pas davantage à préciser les influences étrangères qu'a subies ce genre lyrique, ni à rechercher dans quelle exacte mesure il s'inspire de l'antiquité classique (anthologie grecque, Horace) et d'autre part de la Pléiade et du xvi^e siècle français ou des « petits poètes » de notre xviii^e siècle. Ce travail critique a déjà été fait¹ et sur tous ces points nous renvoyons le lecteur aux études antérieures à la nôtre. Notre but est seulement de situer l'anacréontisme dans le développement général du lyrisme allemand au xviii^e siècle et d'en saisir la teneur à travers les œuvres de Gleim et d'Uz.

Rappelons-en brièvement les origines. Le mouvement dont il s'agit ne doit pas laisser croire que le xviii^e siècle ait opéré une véritable résurrection de l'œuvre d'Anacréon (dont on possède seulement quelques fragments). La tradition littéraire qui est ainsi renouée s'inspire moins des poèmes authentiques du poète grec que d'un recueil apocryphe de cinquante-cinq odes et poésies des périodes post-anacréontique, alexandrinienne ou chrétienne, qui lui sont communément attribuées. Si nul poète de l'antiquité n'a connu dans les temps modernes une faveur comparable à celle d'Anacréon, il reste pourtant vrai que la poésie anacréontique moderne ne s'est guère inquiétée du chantre de Téos qui au vi^e siècle avant J.-C. vécut à la cour de Polycrate, tyran de Samos, puis à Athènes auprès du fils de Pisistrate². Elle se fonde surtout sur le travail d'Henri Estienne qui publia à Paris en 1554, d'après un manuscrit de Heidelberg accompagné d'une traduction latine, sous le titre de

1. Voir la bibliographie et en particulier les ouvrages de Ausfeld, Witkowski et Pick.

2. Cf. Hagedorn, III, p. 67 la poésie *Anakreon*.

Ανακρέοντος Τητίου μέλη, les *Chants lyriques d'Anacréon de Téos*, empreints d'une grâce légère, qui célébraient le vin et l'amour, reflétaient une sensibilité délicate et respiraient une saine joie de vivre exempte de passion dévorante; en leur forme enjouée dont le charme n'excluait pas la tendresse, ils offraient des tableautins finement ciselés où se donnaient rendez-vous la nature et l'art, la mythologie et la pure fantaisie.

Or cette inspiration étrangère s'insérait à point nommé dans l'évolution du lyrisme allemand, qui avait les meilleures raisons d'accueillir favorablement cet apport nouveau. L'anacréontisme ne semblait-il pas corroborer le rationalisme qui régnait alors en maître dans les esprits? Ces peintures de la grâce féminine, ces représentations de scènes insouciantes et de jeux où l'on couronnait de fleurs son verre et sa maîtresse, cet art souple et ces riens charmants étaient tout harmonie et témoignaient encore de l'ordre qui règne dans le monde, loin des problèmes angoissants et du tumulte des passions.

En outre cette poésie était à l'exacte mesure d'une société frivole qui adoptait, sans préparation aucune, la mode française. Dans les petites cours allemandes on parlait français et on copiait Versailles. La contagion gagna bientôt des cercles de plus en plus larges de la bourgeoisie où l'on avait souffert d'un siècle d'abaissement et de misère et qui voulaient à leur tour goûter une existence douce. De tels milieux devaient réserver le plus grand succès aux poèmes pseudo-anacréontiques qui chantaient Cythère et les amours couronnés de roses, le badinage amoureux et le plaisir du vin. On y était épris d'artificiel et avide de jouissances ouatées, de plaisirs feutrés. De même qu'on aimait dans l'ameublement les lignes arrondies et non les angles, de même on aime en poésie la transposition voilée de la réalité. A l'époque où les visages et les cheveux ne se montrent que poudrés, les bras couverts de dentelles transparentes, la conversation et le lyrisme aiment les situations de convention et les aimables mensonges d'une vie irréelle¹. Les moralistes et les poètes philosophes n'ont-ils pas convié leurs lecteurs à rechercher en toutes choses un plaisir licite et à être toujours « vergnügt » ?

1. Cf. Albert Köster, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*, p. 20.

2. Rappelons qu'au XVIII^e siècle le sens de « vergnüt » est double : il ne désigne pas seulement une gaieté juvénile, mais aussi et surtout une certaine sagesse qui consiste à se contenter de son sort, sans aspirer aux honneurs ni aux richesses.

Enfin l'anacréontisme avait été préparé dans la littérature allemande même par diverses manifestations périodiques qui semblaient devoir favoriser l'éclosion de ce nouveau lyrisme. Remontons en effet dans le temps et nous y découvrons un courant spécifiquement allemand, qui se fortifie certes au contact de l'inspiration étrangère, mais dont les sources ne sont pas tributaires de l'étranger. Ne peut-on pas légitimement prétendre que Brockes a inconsciemment préparé, pour une part, les voies de l'anacréontisme par le rôle qu'il attribuait aux sens ? Que disait l'auteur de *Irdisches Vergnügen* ? Dieu a donné les sens aux hommes afin qu'ils jouissent par eux du monde extérieur, pussent en goûter la beauté et en rendre hommage au Créateur. Brockes, on s'en souvient, n'interdisait nullement le plaisir d'amour et appréciait le vin. Comment les poètes anacréontiques, frivoles par définition, oublieux du dernier précepte de Brockes, n'eussent-ils pas systématisé l'idée du plaisir des sens en l'interprétant selon leur tempérament personnel ? Auparavant encore, le baroque à son déclin avait connu une poésie galante et lascive, qui assurément était devenue de mauvais goût avec Hofmannswaldau, mais dont les thèmes et la forme même constituent déjà un acheminement vers l'anacréontisme. Si les *Galante Gedichte* (1705) de Philander von der Linde, *alias* J. B. Mencke, sont encore proches de la manière et du ton de Hofmannswaldau, si leur libertinage cultive avec trop de complaisance les images somptueuses pour elles-mêmes, ils se situent dans une atmosphère et ont un tour d'esprit qui les apparentent grandement au lyrisme qui nous occupe ici.

Mais surtout on pourrait sans trop d'artifice rattacher l'anacréontisme à une tradition purement allemande et fort ancienne, au *Tanzlied* si populaire au moyen âge et à sa variété particulière, le *Mailied*, dont l'expression littéraire a été le *Minnelied*. Or ces vieux chants qui accompagnaient le renouveau du printemps ou célébraient les simples divertissements du paysan, présentaient comme thème central l'invitation à prendre du plaisir et à goûter les joies d'ici-bas. Sans doute la forme de ces chants populaires est trop peu affinée pour revendiquer l'appellation d'anacréontique. Mais il y a pourtant là un courant optimiste de confiance en la vie qui a pu circuler sourdement à travers les siècles à la façon d'une rivière souterraine pour reparaître de temps en temps et se faire jour parfois dans les circonstances les plus singulières et les plus inattendues. C'est ainsi que Simon Dach reprend le thème ancien dans ses

Vorjahrslieder et ses *Meyliedchen*¹ et surtout dans une série de chansons de danse et de chansons d'épousailles : son cas particulier est un exemple curieux et montre comment l'anacréontisme a pu, pour une part, sortir de la poésie religieuse, comme le lyrisme de Brockes le laissait déjà supposer.

En effet, la poésie religieuse, prosternée devant la volonté divine, s'est peu à peu au cours du xvii^e siècle relâchée de la rigueur des mystiques qui jetaient l'anathème à la vie. Elle a alors admis que les joies qu'offre celle-ci, accordées aux hommes par Dieu, ne devaient pas être systématiquement repoussées par le chrétien, qu'il était malséant de dédaigner les dons du Créateur. Dès lors le pessimisme n'est plus de mise en face de la vie; il convient au contraire de l'accepter joyeusement; et ainsi l'on trouve sous la plume de Fleming, de Logau, de Dach l'éloge d'une certaine sensualité maintenue dans de sages limites morales. Le dernier de ces poètes, Simon Dach, n'avait pourtant pas à se louer de l'existence; il fut toujours persécuté par le destin, la maladie, les plaies d'argent. C'est lui cependant que nous entendons rire avec la jeunesse, chanter allègrement la saine gaîté et célébrer le plaisir dans un *Brauttanz* :

Junge Leut' entschuldigt man,
Lieb und Lust steht ihnen an!...

Wer ihr² Scherz und Liebe wehrt,
Ist in der Natur verkehrt...
Weicht sie aus der Unschuld nicht
Und der Zucht gibt ihre Pflicht,
Hat man ihr es zu gestehn,
Kann sie auf dem Kopf auch gehn!
Was dies kurze Leben ziert,
Sorg' und Furcht von hinnen führt,
Saiten, Tanz, Gelach und Wein
Scheint ihr Eigentum zu sein³.

Le vers que nous soulignons ne résume-t-il pas, un siècle avant la lettre, toutes les préoccupations de la poésie anacréontique? N'aurait-il pas mérité d'être pris comme devise par la génération de

1. Cf. Bibliothek des litter. Vereins in Stuttgart, t. CXXX, I, p. 450 et 504, p. 470 sq.

2. *Ihr* = der Jugend.

3. Simon Dach : *Gedichte* (Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart; Tübingen, 1876, t. CXXX); I, p. 513.

1740 dont Simon Dach avait si bien prévu les tendances ? Dès lors le terrain était préparé et le lyrisme allemand, fort de ses virtualités, pouvait recevoir l'impulsion féconde des influences étrangères : le souvenir d'Anacréon et d'Horace, l'Anthologie grecque de Bergk, les « poésies fugitives » des Français firent le reste.

Et quand l'anacréontisme s'épanouit en Allemagne, il achève de se poser en s'opposant à un autre courant. Nous le rapprochions plus haut du rationalisme auquel il s'apparente en effet par je ne sais quelle suave harmonie qu'il fait régner dans les rapports humains et dans le monde ; mais on pourrait l'interpréter aussi légitimement comme une réaction de la libre fantaisie qui substitue à la sèche « *Verstandesdichtung* » la langue d'un sentiment superficiel. Certes les poètes anacréontiques ne se sont jamais proposé délibérément de renouveler le lyrisme de leur temps par un apport sentimental neuf. Ce serait une erreur que de donner ce sens à leur poésie qui n'est rien de plus qu'un jeu où ils s'évertuent à la naïveté et aux grâces, en recréant la simplicité idyllique et l'âge d'or dont ils font leur idéal. Pourtant l'amour dont ils parlent tant suppose bien à quelque degré une certaine inclination du cœur ; ils introduisent donc dans le lyrisme un élément encore mal défini et peu conscient de lui-même, mais qui incontestablement se sépare du rationalisme. La langue dont ils usent et qui tend à la naïveté, s'en sépare également ; c'est la langue sans affectation de l'intime abandon, non de la pensée discursive.

L'anacréontisme a conquis droit de cité dans la poésie allemande en deux étapes. Si l'on néglige les transpositions isolées des poèmes grecs apocryphes faites antérieurement par Weckherlin et Opitz (qui ne traduisirent que quelques odes), on peut dire que Leipzig fut vraiment le premier en date des cercles anacréontiques d'Allemagne. C'est là en effet qu'à l'instigation de Mencke se réunit vers 1717-1718 un groupe de jeunes poètes et d'étudiants (parmi lesquels Günther, Birnbaum, Triller) qui se mirent à traduire d'abord, puis à imiter, les odes d'Anacréon¹. Débuts modestes et de portée limitée ! Pourtant la nouvelle mode littéraire inspire déjà certains cycles des poésies d'amour de Günther, en particulier les pièces adressées à Rosette.

Les années passent et le grain mûrit. Lorsque Gottsched publie en

1. Enders (*Zeitfolge der Gedichte Günthers*, p. 493), donne le détail de ces traductions.

1736 son *Versuch einer Uebersetzung Anacreons in reimlose Verse*¹, la période de floraison est proche : elle sera l'œuvre d'un autre groupe de jeunes. Des étudiants de l'Université de Halle — que l'histoire littéraire désigne pour cette raison du nom de « Hallische Freunde » — se découvrent durant l'hiver 1739-1740 un même goût de la poésie anacréontique : ce sont Gleim, Uz et Götz. Ils traduisent à leur tour le modèle grec, mais l'imitent davantage encore, s'inspirent de sa manière en des œuvres personnelles et font du chantre de Téos le prophète des temps nouveaux. Par eux l'anacréontisme prend corps et devient une véritable doctrine littéraire. Que vaut celle-ci ? Nous le dirons lorsque nous aurons pris un contact plus étroit avec l'œuvre de Gleim et celle d'Uz, les deux plus illustres représentants de ce mouvement littéraire. Ce faisant, nous n'aurons garde d'oublier qu'ils ont eu comme prédécesseur immédiat Hagedorn et de nombreux imitateurs, car tous leurs contemporains qui faisaient des vers se sont essayés à des thèmes anacréontiques ; et si nous nous bornons à mentionner les noms de Gieseke, Ebert, Klammer-Schmidt, Zachariä, Ramler, Weisse, Cronegk, Gerstenberg, die Karschin, Lessing lui-même, nous aurons l'occasion de montrer que le jeune Goethe a également sacrifié à cette mode.



Gleim et Uz ! Deux noms qui, dans l'histoire littéraire de l'anacréontisme allemand apparaissent indissolublement liés ! Car ils marquent l'apogée d'un lyrisme qui sera bientôt suivi d'un rapide déclin. Ils ont été, non les seuls, mais les plus brillants représentants d'une forme d'art qui fut élaborée dans le groupe littéraire de l'Université de Halle, où ils se rencontrèrent. Et c'est parce qu'ils ont reçu une formation très semblable, et pour une part commune, que nous pouvons sans inconvénient les réunir dans notre étude. Tous deux, en effet, adoptent avec enthousiasme les thèmes du nouveau lyrisme dont Hagedorn avait été le prophète. Tous deux se font les coryphées de cette nouvelle et souriante philosophie de la vie qui reconnaît pour seuls dieux Bacchus et Vénus. Tous deux, dans la première partie de leur œuvre, s'avèrent uniquement poètes anacréontiques, avec les grâces et les faiblesses de ce genre si

1. Gottscheds *Gedichte*, hsgg von J. J. Schwaabe. Leipzig, 1736. p. 639.

pauvre de contenu. Et tous deux encore se détacheront de cette « sagesse » facile, mais à des époques et à un rythme différents. Gleim sera le plus longtemps fidèle ; tandis qu'Uz, dès 1733, oriente son lyrisme vers des voies nouvelles et le régénère par l'inspiration religieuse, Gleim persévéra à jamais dans un genre bientôt désuet ; certes, à partir de 1775 environ, peut-être sous l'influence d'Uz ou de Jacobi, il se mettra à son tour à célébrer dans ses vers le Créateur et son œuvre, après avoir cherché un nouveau thème d'inspiration dans le lyrisme patriotique que suscite la guerre de Sept Ans ; mais il restera toute sa vie un poète anacréontique. Aussi Gleim apparaît-il, plus qu'Uz, comme l'anacréontique type. Pour beaucoup de ses contemporains, ce genre d'inspiration ne fut qu'un épisode dans leur production lyrique, et ils la délaissèrent pour chercher d'autres voies. Gleim au contraire y restera obstinément fidèle jusqu'à sa mort, malgré les conseils de Sulzer qui, dès 1745, l'avait mis en garde contre la monotonie des thèmes anacréontiques et les jeux superficiels de ce lyrisme.

Issu d'une famille de douze enfants, dont le père était percepteur, Johann Wilhelm Ludwig Gleim naquit à Ermsleben le 2 avril 1719. Le jeune homme, bien doué, fut envoyé au grand séminaire de Wernigerode où il étudia jusqu'en 1738, date de son départ pour l'Université de Halle. Ses parents étant morts en 1735, Gleim aborda les études supérieures dans des conditions assez précaires. Il se destine en principe au droit, mais il est surtout attiré par la philosophie et par les cours de Meier, de Christian Wolff et de Baumgarten. Il se lie d'amitié avec un autre étudiant, Johann Peter Uz, avec lequel il partage un goût marqué pour la poésie, et bientôt un petit cercle de jeunes poètes est constitué, auquel se joignent des amis, des étudiants qui, comme eux, taquinaient la muse : Joh. Nikolaus Götz et Rudnik de Dantzig : tous viennent grossir le groupe littéraire que Pyra et Lange avaient fondé à Halle, siège du piétisme, et qui depuis 1737 s'était ouvert à l'influence de Milton. Mais l'existence de cette petite communauté spirituelle fut de courte durée : trop de tendances divergentes y coexistaient, qui ne pouvaient guère se concilier : Samuel Gotthold Lange et Pyra, en particulier, s'affirmaient alliés littéraires de Bodmer et de Breitinger et menaient à Halle la lutte contre l'esprit de Leipzig, citadelle de l'école de Gottsched et du rationalisme au « Verstandesmenschen »

ils opposaient « das Gefühlswesen » ; dans le même temps, Pyra affirmait en son *Tempel der wahren Dichtkunst* (1737) la primauté de la poésie du sentiment religieux et laissait assez paraître que son idéal était de devenir un second Milton. Comment ces tendances religieuses et mystiques, qui devaient tant agir sur Klopstock, auraient-elles pu être agréées de futurs poètes anacréontiques ? Dès 1740 le groupe de Halle se dissociait.

Personnellement, Gleim s'en séparait sans trop de regret : il se croyait appelé à une carrière active et pensait obtenir un poste de secrétaire à Copenhague ; il avait même déjà fait route jusqu'à Berlin, quand il vit son espoir s'évanouir ; il dut donc se contenter d'un poste de précepteur, qui lui fut offert, chez un colonel de Potsdam. Du moins fit-il là connaissance avec des protecteurs puissants et noua également de nouvelles amitiés littéraires, en particulier avec Ewald Christian von Kleist, puis à Berlin même avec Spalding et Ramler.

La deuxième guerre de Silésie l'entraîne dans le tourbillon des campagnes militaires, en qualité de secrétaire du vieux Dessauer ; mais la rudesse de ce chef met vite un terme à cette pseudo-carrière militaire (1744-1745). Gleim rentre à Berlin ; il n'a point de situation ; divers postes sollicités lui échappent ; pendant deux ans il mène ainsi une vie obscure. Mais en octobre 1747 le voici nommé secrétaire suppléant du chapitre de Halberstadt¹. Il se hâte d'aller occuper ce poste enviable ; et à peine y est-il installé que le secrétaire titulaire vient à mourir. Gleim recueille alors, sans plus attendre, sa succession sous la forme d'un poste officiel de secrétaire permanent du chapitre, bientôt augmenté d'une chanoinie qui, sans lui imposer d'importuns devoirs, assurera désormais la vie matérielle du poète.

Quoique de condition modeste, Gleim eut ainsi la bonne fortune, non seulement de trouver sur son chemin de généreux mécènes, dont la protection devait lui être précieuse, mais encore d'être, à l'âge de vingt-huit ans, en possession d'une grasse prébende près de Halberstadt, laquelle le mit à l'abri du besoin pour le reste de ses jours. Il put dès lors se donner le luxe de tenir littéralement table ouverte avec l'aide de sa nièce, Gleminde, de recevoir sans cesse des visites, d'entretenir avec d'innombrables amis une corres-

1. Dans la Saxe prussienne, entre Magdebourg et le massif du Harz.

pondance considérable et de rendre sous diverses formes le bien qu'on lui avait fait à lui-même. Dès lors sa vie s'écoule, calme et régulière, dénuée de ces incidents qui peut-être auraient fait vibrer entre les mains de Gleim d'autres cordes de sa lyre. Le caractère monotone de sa poésie dont l'inspiration ne s'est guère renouvelée, tient pour une part à cette situation de fait et au manque total d'« Erlebnisse », dans sa vie intime comme dans sa vie extérieure : c'est ainsi qu'il ne quitta désormais Halberstadt que pour quelques rares voyages à Berlin.

Lié dès avant son séjour à Halberstadt avec Sulzer, par lequel il entra en relation avec Bodmer et les Suisses, puis mis en rapport avec les « Bremer Beiträger », Gleim connut tous les grands hommes de son temps; en 1750 s'ébauche avec Klopstock une amitié qui durera un demi-siècle; en 1754-1755 il fait la connaissance personnelle de Lessing avec lequel il partagera le culte d'Ewald von Kleist; bientôt le jeune Wieland sollicitera l'amitié de Gleim qui, ainsi entouré d'amis, se consolait aisément de n'être point marié. Peu attiré par la fréquentation des jeunes filles, il fut définitivement rejeté dans le célibat par des fiançailles malheureuses avec Sophie Mayer (1753). Il reporta dès lors toute son affection sur sa nièce Sophie Dorothée Gleim, qui était le bon ange de son foyer.

Nombreux furent les amis et correspondants qui goûtèrent à Halberstadt la bienveillante hospitalité du poète; certains d'entre eux y résidèrent même longtemps, tels Johann Georg Jacobi¹ et Michaelis. Respecté par tous ceux qui avaient le culte de la poésie, Gleim attirait à lui les jeunes et se berçait de l'espoir de fonder à Halberstadt une véritable communauté, une « Vorbereitungsakademie » littéraire, une sorte d'école d'humanités à l'usage des poètes, auxquels, en attendant mieux, il offrait au moins l'hospitalité de sa maison, l'aide de ses conseils et l'appui de son amitié. Et ce don de soi, il ne le refusa jamais à personne : lié dans la dernière partie de sa vie avec Herder, Voss, Johann von Müller, Lavater, il contribua à

1. Johann Georg Jacobi (1740-1814) était le frère aîné de Friedrich Heinrich, dont il sera également question plus loin. Après avoir fait des études de théologie à l'Université de Göttingen, il publia ses *Poetische Versuche* en 1764. Il fit par hasard la connaissance de Gleim à Bad Lauchstädt (1766); dès lors commença une correspondance très active entre Halberstadt et Halle où Jacobi était professeur de philosophie. Par Gleim il entra en relation avec Uz et vécut de 1768 à 1774 près de Gleim à Halberstadt. Il était lui aussi chanoine.

répandre la *Rheinische Thalia* de Schiller (1784) et vint, avec un tact infini, au secours de Jean-Paul dans sa misère.

Cette vie fut vouée à l'amitié, une amitié souvent exigeante, mais toujours sincère. Et de même qu'il s'était entouré de son vivant des portraits de ses amis suspendus aux murs de son salon, qui devenait de ce fait « un temple des muses et de l'amitié », de même il voulut que sa tombe fût entourée d'urnes rappelant les noms de ses plus intimes amis qui l'avaient précédé dans la mort.

Sa vie fut d'autre part toujours sollicitée par l'inspiration du moment, et nul plus que Gleim ne fut un poète de circonstance au sens « moyen » du mot : non le faiseur à façon, ni le chantre sublime de ses émotions, mais le versificateur qui, sans idée de lucre, dépense une activité littéraire multiforme pour son propre plaisir, sans souci du public ou de la critique, uniquement pour trouver là encore une nouvelle occasion de plaire à ses amis : « Immer schrieb ich nur für einen Freund : die *Scherzhaften Lieder*¹ für Uz, die *Fabeln* für Kleist, die *Kriegslieder* für Lessing, *Halladat* für Heinse », a-t-il dit un jour à Friedrich Heinrich Jacobi². On est presque tenté d'ajouter qu'il leur devait bien ce dédommagement en échange des doléances dont il les accablait; Gleim en effet se plaint fréquemment, dans sa correspondance, de son très mauvais état de santé, de la nécessité pour lui d'aller aux eaux... — et il vivra 84 ans ! Il apparaît à cet égard comme une sorte de malade imaginaire, complaisant à ses petites déficiences corporelles, et se croyant toujours à la veille de mourir. En adressant une poésie à Jacobi le 3 novembre 1767, il ajoute mélancoliquement « Vielleicht ist es das letzte Liedchen, das ich singe ! Seit einigen Tagen bin ich so krank, dass es mir nicht übel zu nehmen ist, wenn ich auf Besserung wenig hoffe³ ».

*
*
*

Ses goûts et ses préférences littéraires se fondent également sur un principe très voisin de ce culte de l'amitié; ils procèdent d'un même besoin de communion spirituelle. Gleim recherche une société dans la fréquentation des écrivains du passé, et c'est la sympathie qui détermine ses admirations, lui dicte ses modèles. Au premier

1. Publiées en 1744 et 1745.

2. Cf. coll. Kürschner, t. XLV, p. 202.

3. III, p. 87.

rang de ceux-ci figurent les anciens qu'il révère comme des Saints. « Bin ich bei meinen lieben Alten, Griechen und Römern, so dünkt mich, ich sei in der besten Gesellschaft », lit-on dans une lettre du 15 février 1767 à Jacobi. Et à Wilhelm Heinse qui séjourne alors à Rome, il écrit :

.... kaufe mir
Die köstlichen Reliquien
Des heiligen Salustius,
Des heiligen Petronius,
Des heiligen Lukretius,
Und aller meiner Heiligen.

A tout le moins l'ami doit-il lui rapporter en souvenir de son voyage

ein Lorbeerblatt vom Grabe
Des heiligen Virgil¹.

Mais cette litanie est incomplète; à la liste d'auteurs vénérés qu'établit Gleim il manque au moins un poète, celui précisément avec lequel il se sentait le plus d'affinité : Anacréon, dont le nom revient constamment sous la plume de Gleim. Les *Neue Lieder*² comme le *Versuch in scherzhaften Liedern*³ débutent par une pièce consacrée au chantre de l'amour, qui montre assez de quel parrrainage spirituel se réclame notre poète :

Anakreon, mein Lehrer,
Singt nur von Wein und Liebe...
Soll denn sein treuer Schüler
Von Hass und Wasser singen ?

Il s'est mis à ce point à l'école de son modèle qu'il a tout à la fois traduit librement les odes d'Anacréon (cf. *Lieder nach dem Anakreon von dem Verfasser des Versuchs in scherzhaften Liedern*⁴) et l'a imité (cf. *Sieben kleine Gedichte nach Anakreons Manier*⁵) avec une habileté de transposition qui laisse au poète toute latitude d'adapter le

1. IV, p. 82-83.

2. IV, p. 383. Sauf mention spéciale, nous citons les œuvres de Gleim d'après les *Sämtliche Schriften*, 4 vol. Leipzig, 1802 bei Heinrich Gräff.

3. II, p. 5.

4. II, p. 109-154.

5. IV, p. 375 sqq.

thème ancien à des incidents de sa propre vie ou d'exprimer son propre sentiment, souvent si dénué d'originalité.

La philosophie d'Horace d'autre part, son épicurisme mesuré répondaient exactement aux besoins et aux tendances de Gleim. Il n'est donc pas surprenant que son nom figure ici parmi ceux dont les écrits ont imprégné l'œuvre de notre poète. Si nous en croyons ce dernier, il feuilletait souvent « son cher Horace » toujours ouvert sur sa table¹, lequel n'avait point de peine à l'emporter sur les ennuyeux papiers administratifs auxquels Gleim devait consacrer ses journées. Il a donc lu Horace de près, il s'est inspiré du poète latin de bien des façons, il l'a imité en des *Odes*²; et le thème de la brièveté de l'existence, ce *carpe diem* qui convie l'homme à cueillir sans tarder les roses de la vie, n'a pas peu contribué à incliner Gleim vers les plaisirs que célébrait son temps.

Qu'il s'agisse d'Anacréon, d'Horace ou de Catulle, dont il a lourdement imité l'élégie sur la mort du moineau de Lesbie, Gleim a mis en œuvre à leur égard sa théorie de l'imitation qu'il formulait ainsi :

Es steht ja Dichtern frei, sich aus bekannten Sachen
Durch Witz und Kunst und Fleiss ein Eigentum zu machen,
Dafern die Feder nur nicht allzu sklavisch schreibt,
Und Uebersetzern gleich an Worten kleben bleibt³.

A l'égard des modernes ses admirations littéraires sont de deux sortes : d'une part il a connu, fréquenté, et aimé des poètes auxquels il a rendu souvent hommage dans ses œuvres : tels sont Jacobi, avec lequel Gleim entretint une active correspondance, Uz, qu'il cite très fréquemment dans ses vers et auquel il dédie plusieurs poèmes⁴, Kleist (dont le nom rime uniformément avec « Geist⁵ »). Mais d'autre part il a fondé certaines autres sympathies sur une doctrine que nous retrouvons partout chez Gleim durant sa période anacréontique, et au nom de laquelle il reconnaît en quelques-uns de ses contemporains « des sauveurs du genre humain ». Ce sont ceux qui ont propagé dans le monde l'évangile de la joie. Certes le

1. Lettre à Jacobi. 20 février 1768, III, p. 491.

2. *Oden nach dem Horaz*, II, p. 155 sqq.

3. II, p. 362. *Für die Kunstrichter*.

4. Cf. II, p. 24.

5. Cf. II, p. 125, 168, 185, 229.

poète anglais Young n'est pas de ce nombre, aux yeux de Gleim, à cause de « seine schwarzen Nachtgedanken ». Hagedorn au contraire est le modèle de ces « Erretter des menschlichen Geschlechts. Er hat den armen Menschen Freude gesungen, und sie dadurch von Melancholie gerettet ». Et dans une poésie Gleim a pensé ne pouvoir rendre un plus bel hommage à Hagedorn qu'en lui confiant les fonctions tenues jusqu'alors par Amor et Bacchus : depuis en effet que Hagedorn compose des chansons d'amour et des chants bachiques, il s'est substitué aux dieux, il les a rendus inutiles et ceux-ci chôment¹.

Si Gleim n'hésite pas à témoigner ainsi publiquement de ses admirations et de ses sympathies, il se garde pourtant d'intervenir dans les débats qui passionnent son temps. Homme du juste milieu, comme Uz, il évite de prendre position dans les querelles littéraires de ses contemporains, et il ne se déclare ni pour le groupe de Bodmer à Zurich, ni pour les partisans de Gottsched à Leipzig. En mars 1746, il écrit à Uz qu'il déplore de voir le poète Lange se précipiter dans la mêlée, et ajoute : « Ich gestehe, ich habe einen Abscheu vor den gelehrten Kriegen wie vor denen, in welchen statt der Dinte Blut vergossen wird². Ich will mein Leben ruhig beschliessen, darum muss ich vermeiden, was meine Ruhe stören kann. Ich schreibe nur zu meinem Vergnügen und für meine Freunde... Die Begier nach Ruhm ist bei mir sehr geringe, sie verleitet mich nicht zu der geringsten Ausschweifung, noch zu der kleinsten Mühe³. »

Ce souci de quiétude, cet égoïsme voilé sont des traits communs à la plupart des poètes anacréontiques, mais ils prennent un relief particulier chez ces deux bourgeois de vie honorable et rangée que furent Gleim, « Domsekretär » et chanoine à Halberstadt et Uz, fonctionnaire à Ansbach.

. .

L'œuvre de Gleim — une soixantaine d'années de production presque ininterrompue — est considérable et n'a jamais été publiée dans sa totalité. Même l'édition de Wilhelm Körte en 8 tomes⁴ ne

1. II, p. 72-73.

2. Une dizaine d'années plus tard, Gleim écrira pourtant ses *Preussische Kriegslieder*.

3. Körte : *Gleims Leben*, p. 46.

4. Leipzig, 1841.

comprend guère que le tiers des écrits du poète et du *Nachlass* de Halberstadt : au total, pas moins de 115 œuvres diverses, pour la plupart des recueils poétiques, auxquels Gleim travailla jusqu'à ses tout derniers moments. Sa dernière maladie même lui inspira encore deux recueils de *Nachtgedichte*, puis *Gedichte vom alten Gleim auf seinem Sterbebette*. Et non content d'avoir tant écrit en ce monde, il espérait continuer dans l'autre vie l'œuvre commencée ici-bas. Cette longue vie, cette production, à laquelle la mort seule met un terme (1803), nous font un devoir d'opérer un choix dans l'œuvre de ce poète, car elle excède, et de beaucoup, la période qui fait l'objet de la présente étude. Non seulement nous ne pouvons examiner ici ses écrits de la fin du XVIII^e siècle ; mais, même en nous en tenant à l'ultime date de 1770, nous ne pourrions pas retenir tous les genres littéraires auxquels il a touché. Gleim s'est en effet exercé en tous les domaines des lettres : imitations et traductions d'Anacréon, d'Horace, de Pétrarque, de Voltaire ; tragédies et comédies ; épodes et triolets ; fables et odes ; épîtres et poèmes satiriques ; poésies religieuses et poésies profanes. Tel est ce polygraphe, — arbre aux nombreux rameaux qu'il nous faut émonder. C'est à ce prix seulement que nous pourrions mettre quelque unité en cette personnalité multiple et polymorphe et mieux en saisir la contexture. Au reste, la première « manière » de son lyrisme — celle qui nous retiendra — est, à coup sûr, la meilleure.

On n'étudiera donc pas dans ce chapitre l'inspiration patriotique et les deux phases du lyrisme guerrier de Gleim : ni les *Preussische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757. Von einem Grenadier*¹, parce que ce chauvinisme reste une manifestation isolée chez Gleim pendant la période qui nous occupe ; ni sa réplique, les *Preussische Kriegslieder im März und April 1778 ; Von einem Grenadier*, puisque ces poèmes, déjà empreints d'une tendance moralisa-

1. Une trentaine de pages d'inspiration belliqueuse et sanguinaire (cf. I, p. 37 et 42), où Gleim veut se faire l'Homère ou le Tyrtée de son roi, et dans lesquelles les héroïques soldats prussiens, « Tiger von Natur », en proie à une sorte d'hystérie guerrière, boivent le Tokay dans le crâne de leurs ennemis (I, p. 20). Dans sa flatterie envers Frédéric —, « der Menschenfreund », « der Erhabene » —, Gleim ne sait guère garder la mesure ; il ne fait de réserves dans son admiration du « sublime Frédéric » que pour le dédain qu'affichait le roi envers la langue allemande. Encore cela ne l'empêchait-il pas de nourrir pour son héros national ou son successeur un véritable culte qui explique et excuse les excès de zèle du poète : Gleim n'alla-t-il pas jusqu'à faire distribuer par milliers aux soldats de Frédéric-Guillaume II ses chants patriotiques imprimés sur des feuilles volantes : les *Preussische Soldatenlieder* et *Preussische Marschlieder* (1790).

trice, prennent place en dehors des limites de temps que nous nous sommes fixées. Pour la même raison il ne sera point question ici de sa querelle avec Goethe à propos des *Xénies*, ni de l'inspiration religieuse, teintée de rationalisme, chez Gleim, quelque intéressante que puisse être cette étude de la coexistence, chez un même poète, d'un lyrisme anacréontique et de préoccupations religieuses : car cette crise de foi et cette conversion se produisent seulement, nous l'avons déjà dit, après 1770 ; elles sont à la source du recueil de poèmes intitulé *Halladat oder das rote Buch*, dont les deux premières parties, inspirées d'une traduction du Coran, parurent à Hambourg en 1775 et la troisième en 1797. Cette étude qu'on regrette de ne pouvoir entreprendre ici serait cependant instructive à un double égard : d'une part elle devrait rendre compte des étapes par lesquelles Gleim, partant de la contemplation de la nature et de la « Bible » que celle-ci offre aux yeux de tous, s'élève, par delà les notions de Beau et de Bien, à la conception d'une loi d'harmonie, de perfection, de sagesse qui le conduit jusqu'à Dieu, et fait du poète « guidé par la foi » un voyant qui pénètre le secret mystère des choses. Et d'autre part l'étude de la forme, du « milieu », du vêtement oriental dont Gleim pare son exposé doctrinal, amènerait à préciser en ce poème de *Halladat* un aspect peu connu de l'orientalisme dans la littérature allemande du XVIII^e siècle. L'investigation mériterait, semble-t-il, d'être poussée assez loin et serait fructueuse, mais cette recherche n'est pas licite dans le présent travail. C'est donc uniquement le poète anacréontique que nous examinerons ici, puisque aussi bien, si l'on en excepte la crise patriotique, sa production jusqu'en 1770 n'est pas sortie des limites de ce genre lyrique. Mais avant d'en venir aux thèmes proprement dits qu'il a traités, insistons sur quelques aspects de sa première « manière ».

Et d'abord il convient de noter le caractère artificiel de l'œuvre de Gleim et l'atmosphère de complaisante illusion où il situe ses écrits. A cet égard il ne se distingue point des autres poètes anacréontiques, qui tous vivent en quelque sorte dans un monde de rêve où la fantaisie mythologique tient lieu de réalité. Il est curieux de constater combien ces poètes, même dans leurs lettres, restent tendus, au lieu de s'abandonner au ton simple des confidences qui semble de mise dans les correspondances entre amis : même là ils maintiennent l'équivoque et restent prisonniers de l'aimable mensonge. Non seulement leurs poèmes, mais leurs moindres billets

intimes sont gonflés de mythologie, au milieu de laquelle s'évanouissent les incidents ordinaires de la vie. Voici par exemple ce que Gleim écrit à Johann Georg Jacobi le 7 novembre 1767 : « Wir hatten heute den schönsten Tag! Meine Geschäfte mussten liegen, ich ging in den Garten, ganz allein besucht'ich ihn; hätte mein Jacobi mich begleitet, wie viel vergnügter hätt'ich ihn besucht! Kein Amor, kein junger Faun, keine Nymphe war zu sehen, sie waren alle bei meinem Jacobi¹. » — Les faits réels sont toujours transposés au gré de la fantaisie poétique et de l'imagination généreuse. Jacobi écrit : « Ein Mädchen, das ich sehe, wenn es nur einen kleinen angenehmen Eindruck auf mich macht, stellt sich meiner Einbildungskraft gleich verschönert dar. Ihre Augen bekommen alle die Zärtlichkeit, deren sie in der rührendsten Situation fähig sind; ich fühle den schönsten Kuss, den ihr Mund geben kann, und werde ganz Gesang. Nicht Mädchen mehr; eine Göttin ist sie². » C'est dans le même esprit que Gleim recommande à ses enfants — éventuels — d'apprendre à écrire : non, comme le lui disait son propre père, pour se concilier ainsi la faveur des grands, mais « pour échanger plus tard des lettres d'amour »; et d'apprendre à danser, moins pour s'assouplir le corps, que pour trouver là une occasion d'approcher les belles :

Und man kann im sanften Drücken
Klugen Schönen alles sagen,
Was wir sonst nicht sagen dürfen.
Drum so rat'ich, lerne tanzen³.

Ainsi les poètes anacréontiques ont délibérément voulu s'évader du réel, s'affranchir des contingences; ils s'établissent dans un monde d'élection où la fantaisie ne subit nulle contrainte. Et ce goût de l'artificiel, ils l'élèvent à la hauteur d'un dogme, ils en font un principe essentiel de leur esthétique : « Was auch die Philosophen dawider sagen können, so ist es doch gewiss : die *wahren Empfindungen nicht, sondern die angenommenen* machen den Dichter⁴. » Tel est l'avis de Gleim, dont les conséquences sautent immédiatement aux yeux : et c'est d'abord l'insincérité de l'œuvre d'art. En

1. III, p. 89.

2. Lettre de Jacobi à Gleim, 18 novembre 1767, III, p. 97.

3. II, p. 26-27.

4. Lettre de Gleim à Jacobi, 28 janvier 1768, III, p. 159.

vertu de ce principe, les joies de l'amour ou du vin ne sont pour ces poètes que des thèmes empruntés — Gleim vient de le dire — qui leur fournissent l'occasion d'exercices littéraires auxquels il serait vain d'attribuer le moindre rapport avec la réalité. Il n'est pour s'en convaincre que de relire ce passage d'une lettre de Gleim à Ewald von Kleist : « Wir, die wir von Wein und Liebe gesungen, aber wenig getrunken und wenig geliebt haben », que corrobore cet extrait d'une lettre d'Uz à Gleim : « Ich singe von Liebe und Mädchen, da ich doch von dem einen so wenig Wissenschaft habe als von dem andern. » Ainsi les mots de « Mädchen und Wein » ne sont guère pour Gleim et les autres poètes anacréontiques que des abstractions et ne correspondent à aucune expérience vécue. C'est un thème littéraire sans plus, que chante un vieux garçon très ignorant des choses de l'amour et de toute ivresse, audacieux en paroles et remarquablement réservé dans sa conduite. Gleim se fixera dans cette attitude ; jusqu'à un âge très avancé il écrira des vers chaque matin, de 4 à 7 heures, et confessera encore dans sa vieillesse à Ebert : « Sie glauben nicht, wie wohl ich mich befinde. Trink- und Liebeslieder ohne Wein und Liebe schmiede ich noch täglich um vier Uhr¹. » Et c'est bien sous cet aspect de poète impersonnel qu'il voulait passer à la postérité lorsqu'il composait sa propre épitaphe :

Des Dichters Grabschrift.

Der Dichter, der von Wein und Liebe
Zehn gute Lieder sang,
Und der nicht *liebte*, der nicht *trank*;
Der seines Herzens heisse Triebe
Mit seinem *Ideal* von Lieb' und Wein bezwang;
Der hoch in Jahren noch ein junger Mann geblieben,
Und so gestorben ist, der sagte sterbend, still :
Wer *lange* leben will,
Der darf nicht *trinken* und nicht *lieben* !

En refusant de se « livrer », en se confinant dans le conventionnel, Gleim partage encore l'opinion des écrivains du xvii^e siècle quant à l'impersonnalité de l'œuvre d'art et estime avec eux que le poète

1. Klopstock dira de lui : « Gleim, o du undurstigster von allen Sängern » (cf. *Der Wein und das Wasser*, 1796).

2. Edit. Körte, t. V, p. 28.

n'a pas besoin d'éprouver les sentiments dont il parle; ses plaintes, ses souffrances, son libertinage, tout est feint, comme l'avoue la préface des *Scherzhafte Lieder* (Teil, II, 1745) où se trouve ce passage qui n'est pas de la plume de Gleim, mais reflète exactement ses idées¹ : « Schliesset niemals aus den Schriften der Dichter auf die Sitten derselben. Ihr werdet euch betriegen; denn sie schreiben nur ihren Witz zu zeigen, und sollten sie auch dadurch ihre Tugend in Verdacht setzen. Sie charakterisieren sich nicht, wie sie sind, sondern wie es die Art ihrer Gedichte erfordert, und sie nehmen das System am liebsten an, welches am meisten Gelegenheit gibt, witzig zu sein. » La dualité du poète et de l'homme donne ainsi la réplique à la dualité de la poésie, d'une part, et de la morale ou de la philosophie, d'autre part, que Gleim résumait en ces termes : « Die mathematischen Beweise der Wolffianer verschönern kein Gedicht, und die Weltweisheit des Plato schickt sich nicht zum Inhalt scherzhafter Lieder ». Il devait plus tard varier sur ce point, mais en sa période anacréontique il confesse avec tous les autres poètes le manque de sincérité de l'œuvre poétique. Mais c'est trop peu dire encore : on fait de ce divorce une règle, et on n'admet point que le domaine de la poésie ait quelque chose de commun avec la vie. On s'insurge à la seule idée d'identifier ces deux contraires. D'ailleurs ce caractère artificiel, cette situation de fait sont connus de tout le monde, et auteurs comme lecteurs sont à cette époque d'accord sur ce point qu'il ne saurait y avoir aucun contact entre la poésie et la vie : la vie est même effectivement, chez beaucoup, d'autant plus rangée que la poésie est plus osée.

Le culte de l'amitié, en ce XVIII^e siècle épris d'artificiel, offre un nouvel exemple du manque de lien entre l'œuvre écrite et la vie réelle; car il revêt dans l'expression une ardeur, une exaltation, un ton hyperbolique et presque une impétuosité, bien faits pour nous étonner. On a constamment l'impression, en lisant la correspondance des poètes qui nous occupent, que Gleim et ses contemporains confondent Amitié et Amour, qu'ils ne font entre ces deux formes du sentiment nulle différence, ni dans la chaleur des termes dont ils usent, ni dans le degré de tendresse où ils se haussent. Le léger babillage, les compliments, les bouderies et les réconciliations, tous les riens aimables, toutes les formes secondaires que peut prendre

1. Cf. coll. Kürschner t. XLV, p. 193-194.

l'amour, se retrouvent ici dans le commerce de deux hommes, animés du désir d'exprimer intensément l'amitié qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Jacobi veut-il dire le très grand plaisir que lui a procuré la dernière lettre de Gleim, il écrit alors : « Glauben Sie nur, liebster Freund, ich empfand dabei so viel, als eine zärtliche Ninon bei dem feurigsten Liebesbriefe empfinden konnte. Der Gedanke, von Ihnen geliebt zu werden..... O mein Freund, denken Sie nur an unsere letzte Umarmung in Lauchstädt zurück : ich kann Ihnen nichts Stärkeres sagen¹. » A la même époque, Jacobi écrit encore : « Ja, mein liebster Freund, Freundschaft ist nicht weit von Liebe. Alles hab'ich bei Ihrem Abschiede empfunden, was ein Liebhaber empfinden kann². » Il ajoute : « Unsre Scherze, unsre Gespräche, unsre Umarmungen — o mein liebster, mein bester Freund, nie sind Sie stärker geliebt worden³. » Et ceci encore : « Vergessen Sie nicht, liebster Gleim, dass Ihre Zärtlichkeit mein grösstes Glück ausmacht; dass jeder Gedanke an Sie die süsseste Wollust ist⁴. »

Et Gleim, à qui les lettres précédentes sont adressées, ne parle pas avec moins d'emphase de la précieuse amitié de Jacobi. Il suffit qu'il ait reçu de ce dernier un court billet — dix ou vingt lignes, il n'importe — pour qu'aussitôt il s'exalte : « Gelesen, empfunden, gepriesen wurden sie; und dann geküsset, wie ein Liebhaber in der süssesten Entzückung seiner Liebe sein Mädchen küsset⁵. » Il appelle son ami « mein liebes Jacobitchen⁶ »; ils échangent entre eux « recht zärtliche Küsse⁷ ». Gleim souhaite presque amoureusement : « Mit meinem Jacobi in einer Einöde, wo wir keine Menschen sähen, keine Register⁸ abzunehmen hätten, procul negotiis, wie glücklich wollt'ich sein⁹. » Lorsqu'une rencontre des deux amis a été projetée et qu'approche la date bienheureuse où ils se retrouveront enfin, avec quelle fièvre ils attendent l'un et l'autre ce jour : « Meinen

1. 16 mai 1767. III, p. 18.

2. 24 août 1767. III, p. 21.

3. *Id.*, p. 22.

4. 16 septembre 1767. III, p. 28.

5. III, p. 33. On connaît le jugement de Paul Kluckhohn et ses doutes sur l'exacte qualité de cette chaleureuse amitié entre hommes. Cf. *Die Auffassung der Liebe im XVIII. Jahrhundert*, p. 150.

6. III, p. 90.

7. III, p. 84.

8. Allusion à ses occupations professionnelles.

9. III, p. 95.

Gleim, ihn, den treuesten, den zärtlichsten unter den Freunden soll ich wieder sehen, ihn umarmen, ihm selbst es sagen, mit Tränen der Liebe sagen, dass mir die Welt nur um seinetwillen schön ist¹. » — « Ein Bündnis wollen wir schliessen auf Leben und Tod », soupire Jacobi². Et Gleim de répondre : « Ich singe lieber meinem Jacobi, als dem schönsten Mädchen³. »

L'un et l'autre, au total, comme le dira Gleim, aiment l'amitié plus que l'amour⁴. A tout le moins le lecteur moderne est-il grandement surpris de voir que cette amitié si peu virile prend trop souvent une forme amoureuse et efféminée; on s'étonne d'entendre l'amour et l'amitié user du même vocabulaire :

Könnst' ich stets in jedem Leben
Küsse nehmen, Küsse geben...
Könnst' ich mitten im Vergnügen
Dich, mein Uz, zu küssen kriegen⁵.

Sans doute le baiser de l'ami est l'auguste consécration qui, sous les auspices du vin, scelle définitivement l'amitié et l'apothéose en « Bruderschaft ». Par là, l'amitié n'est pas seulement proche de l'amour; elle a aussi de subtiles affinités avec l'autre grand thème anacréontique. « Sich zum Bruder trinken », « Bruderschaft trinken », cela requiert, au nom de l'amitié, l'appoint des baisers et du vin. C'est cette synthèse que présente une pièce comme *die Bruderschaft*⁶ :

... durch deinen Kuss berechtigt,
Werd' ich mich zum Bruder trinken...
Küsse mich, ich will dich küssen,
Dass sich Treu' und Bruderliebe
Durch den Bruderkuss verstärke.

Ces débordements de tendresse, ce langage équivoque ont pour source une notion fausse de l'amitié, qui manque avant tout de sincérité virile. Mais cet élément artificiel ne contamine pas seulement l'amitié, il s'en prend à la conception même que ces poètes

1. Lettre de Jacobi à Gleim, du 25 novembre 1767. III, p. 112.

2. Lettre du 29 novembre 1767. III, p. 116.

3. Lettre du 25 novembre 1767. III, p. 117.

4. III, p. 142.

5. II, p. 24.

6. II, p. 57-58.

ont de la vie. Vue à travers le prisme de l'anacréontisme qui en élimine soucis et chagrins et au contraire en intensifie les plaisirs, la vie apparaît comme un perpétuel enivrement où le poète n'a cure que de « Scherzen, lachen, singen¹ » et ne songe qu'à vivre et à laisser vivre², à savourer l'existence. Il se flatte « stets so vergnügt zu sein³ » et de passer ses jours « in rechten Freuden ». Au jour de sa vingtième année, Gleim, conscient de l'irréparable fuite du temps, forme le ferme propos :

Ich will mich vergnügen,
So lang' ich noch bin⁴.

La quête du plaisir semble être le but de l'existence, et tout instant a été vécu en vain s'il ne s'orne de cette parure de la joie :

Nein, wir wären nicht gescheit,
Wenn ein Tropfen Lebenszeit
Ohne Lust verstriche⁵.

Unter Scherz und Lachen wollen wir
Unsre Tage leben!
Und nicht einer quälenden Begier
Unser Herz ergeben⁶.

Réciproquement seules comptent dans la vie et seules méritent d'être retenues les heures vécues dans la joie :

Und zählet nur zu eurer Lebenszeit
Die Stunden der Vergangenheit,
In denen ihr vergnügt gewesen seid⁷.

Lorsque Gleim pense philosophe et se donne à lui-même l'illusion de tirer de ses méditations des déductions logiques, il conclut que l'homme est fait pour le plaisir⁸. Or, en cette conception inspirée

1. I, 47, *An die Musen*.

2. IV, 385. *Der Wille*.

3. I, 48. *Die Macht des Weines*.

4. I, 81. *Vorsatz*.

5. II, 56. *Die Jugendlust*.

6. III, 140.

7. I, 59. *Ermahnung eines Weisen*.

8. I, p. 66. *Ein Vernunftschluss*.

de la philosophie anglaise, être ami du plaisir, c'est aussi être ami de la vertu :

Denn Tugend und Freude
Sind ewig verwandt !
Es knüpft sie beide
Ein himmlisches Band.
Ein reines Gewissen,
Ein ehrliches Herz,
Macht munter zu Küssen,
Zu Tänzén und Scherz¹.

On pourrait multiplier les citations de ce genre. En toutes s'exprime le même tourbillon de vie, le même empressement à courir vers le plaisir. Or celui-ci puise un aliment et tire sa raison d'être de deux représentations dont le leitmotiv revient assez souvent dans la poésie de Gleim, comme une justification du plaisir.

C'est d'une part l'idée horatienne de l'inexorable écoulement des jours dont chacun, dans la « Weltanschauung » anacréontique, doit apporter à l'homme sa provision de joies ; il faut donc vider chaque heure de tout son contenu, en exprimer tous les plaisirs dont elle est virtuellement chargée, de façon qu'une fois écoulée elle ne laisse derrière elle nul regret. « L'heure est brève » répète le poète², ou « Le temps a des ailes trop rapides ». Pareille idée inspire ces trois couplets joliment tournés :

Rosen pflücke, Rosen blühn,
Morgen ist nicht heut !
Keine Stunde lass entfliehn,
Flüchtig ist die Zeit !

Trink' und küsse ! Sieh, es ist
Heut' Gelegenheit ;
Weisst du, wo du morgen bist ?
Flüchtig ist die Zeit !

Aufschub einer guten Tat
Hat schon oft gereut !
Hurtig leben ist mein Rat,
Flüchtig ist die Zeit³ !

1. I, p. 69. *Einladung zum Tanz.*

2. IV, p. 406-407. *Ein Trinklied.*

3. IV, p. 405. *An Leukon.*

L'aspect complémentaire de cette même préoccupation est l'idée de la mort, qui sert en quelque sorte de piment au plaisir ; Gleim use de ce thème d'une manière assez personnelle. Il est rare en effet que les anacréontiques allemands scrutent si avant le plaisir et tirent aussi consciemment jouissance du contraste de la vie et de la mort. Chez Gleim au contraire un certain nombre de pièces illustrent cette préoccupation par leur titre même : *An den Tod*¹, *Todesgedanken*², *An den Tod einer Nachtigall*³, etc. Parfois le poète raille la Mort : dans une atmosphère déjà hoffmannesque il décoche au spectre mille sarcasmes et le prie de ne pas se joindre aux buveurs : car pour étancher la soif d'un tel squelette, il faudrait vider tous les tonneaux de Heidelberg⁴. Mais le plus souvent le poète évoque la Mort soit pour convier Phyllis à se griser de baisers :

Die Sonne geht am Abend nieder,
Und eilt, und kommt am Morgen wieder;
Wir aber, wenn des Todes Macht
Uns einmal hat in's Grab gebracht,
Wir schlafen dort nur Eine lange Nacht⁵.

soit pour convaincre Damon qu'il est vain de rechercher les honneurs et les faveurs des grands :

... fang an, dir selbst zu leben,
Heute noch, gib mir das Wort,
Morgen kann der Tod schon kommen
Und dir sagen : du musst fort⁶.

soit enfin pour implorer lui-même les dieux du vin et de l'amour et les supplier de ne point l'abandonner :

Sterblich geh' ich Schritt vor Schritt
Immer näher zu dem Grabe!
Weiss es nicht, wie weit ich noch
Hinzugehen habe!

1. II, p. 28 et 93.

2. II, p. 7.

3. II, p. 42.

4. II, p. 93.

5. I, p. 77.

6. II, p. 127.

O darum verlasst mich nicht,
 Bacchus und Cythere,
 Wenn ich etwa Morgen schon
 An dem Ende wäre¹!

La mort n'apparaît ainsi dans l'œuvre de Gleim que pour donner plus de prix à la vie et à ses joies : en particulier l'amour et le vin, qui sont les thèmes favoris du poète. Car la muse de Gleim ne veut point se hausser à chanter les héros : son luth sonne faux, dit-il, quand il entreprend de vanter leurs mérites². Elle ne s'efforcera donc à nulle inspiration pindarique. Mais elle ne se complaira pas davantage dans le ton élégiaque. Le poète est prêt à chanter. Mais que chantera-t-il ?

Nicht von Helden.
 Hört, ihr Schönen,
 Hört mich spielen !
 Meine Saiten
 Sind nicht blutig.
 Hört, ihr Schönen,
 Hört mich singen !
 Meine Lieder
 Sind nicht traurig.
 Hört, ich singe
 Nur von Mädchen,
 Und ich spiele
 Nur von Liebe³.

Mais, en réalité, le thème d'inspiration est triple : il ne suffit pas au poète de chanter l'amour ; les biens de la vie ne se bornent pas aux baisers que l'on prodigue aux belles ; l'amitié et le vin tiennent aussi une grande place dans la poésie anacréontique : *Mädchen — Freunde — Wein*, tels sont les trois plaisirs qui donnent à la vie son prix⁴. Si plus tard Gleim, poète chrétien qui aspire à l'immortalité, juge sévèrement cette terre — « ein Drecktal⁵ », dira-il —, il fut auparavant et pendant de longues années, assez disposé à en goûter les joies avec mesure et à les célébrer en des vers faciles et

1. II, p. 133.

2. II, 32 et II, 141 : *An die Helden*.

3. II, p. 60. *Die Anfrage*.

4. IV, p. 406. *Der reiche Mann*.

5. IV, p. 71.

sans prétention. Rien ne saurait mieux caractériser à cet égard le goût de Gleim que cet extrait d'un poème adressé à Jacobi¹ :

Die grossen Verse, welche man
Auf einem grossen Amboss schmiedet,
Warum ich die nicht leiden kann?
Man liest sie nicht, man wird ermüdet!
Die aber, die von deiner Art,
Die keine grossen Räume füllen...
Die kleinen Verse, welche sich
Gefällig zu Gedanken schmiegen,
Zwar nicht bis an den Himmel fliegen,
Jedoch auch nicht dahin verstiegen,
Und dann gestürzt, so jämmerlich
Zerschmettert auf der Erde liegen,
Hingegen oft recht brüderlich
Mit Amor, dir, und dem Vergnügen
Cytheren in den Armen liegen,
Die kleinen Dingerchen lieb ich.

*
* *

Les pages qui précèdent, où nous avons essayé de montrer quel était le goût des poètes anacréontiques pour l'artificiel et l'édulcoré laissent déjà deviner qu'ils ne trouveront guère de charme à la nature. La nature est, dans l'anacréontisme, un élément secondaire et surajouté et ne peut y avoir une place autonome. Ni Gleim ni les poètes de la même tendance ne célèbrent pour elle-même la beauté de ses aspects ; ils n'en sont point émus au plus profond de leur être et on ne saurait leur prêter un véritable sentiment de la nature. Celui-ci est toujours subordonné à l'amour dont l'office reste prépondérant. La Nature fournit donc essentiellement au poète un cadre où situer ses éternels badinages, ou une comparaison qui rehausse la qualité de ses amours. Elle est un décor, parfois brossé avec art, mais qui occupe toujours le dernier plan. Elle ne se suffit point à elle-même ; l'amour vainqueur ne permet point à ce sentiment de s'épanouir librement. La nature n'a pas, aux yeux de Gleim, de charme personnel : elle tire sa beauté uniquement de la présence de Doris ou d'une autre femme aimée. C'est l'amour qui pare de grâce ces vallées et ces monts qui, réduits à eux-mêmes, sembleraient maus-

1. IV, p. 52-53.

sades au poète. Il n'est pas question ici de l'état d'âme lamartinien illustré par le vers célèbre : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé » ; car jamais ces vallons n'ont eu par leur seule vertu assez de séduction pour enchâter le poète. Ils sont agréables certes, mais uniquement par le reflet qu'ils empruntent à Doris ; et privés de son aimable présence, ils ne retombent pas seulement à un état neutre et indifférent ; ils deviennent alors complètement inhospitaliers et dénués de charme. La nature n'est pas en soi une source d'émotion ou d'intérêt artistique : elle n'est que le satellite qui tire sa faible clarté du rayonnement de l'amour :

Ihr Täler und ihr Höhen !
 Euch möcht ich immer sehen.
 Doch ohne Doris nie ;
 Was wär't ihr ohne sie ?
 Ihr wäret Wüsteneien
 Ihr liesst, mich zu erfreuen,
 Nicht eine Blume blühn,
 Ihr wär't nicht schön, nicht grün.
 Dann würd 'ich traurig irren¹.

Toujours la nature apparaît ainsi étroitement associée à la présence ou à l'image ou au souvenir de la femme aimée : les fleurs ont plus d'éclat quand Doris les arrose ou seulement les regarde ; elles se résignent plus volontiers à mourir quand elles se fanent entre les mains de Doris. Et cette dernière pensée fournit au poète le symbole de la fragilité de la beauté chez la femme comme dans les roses :

Dass sie und ihrer Schönheit Zier
 So schnell verschwinden kann, als ihr².

Le soleil reçoit les hommages de la nature entière que ses rayons fécondent et réchauffent ; les ruisseaux, les troupeaux rivalisent de zèle pour lui adresser le tribut de leur reconnaissance. Gleim va-t-il s'associer à cette manifestation de gratitude ? Non ! Car l'éclat du soleil n'est pas propice aux entreprises du poète. Une fois encore

1. I, 73. *Als Doris im Wald gegangen war.*

2. I, 74. *An der Doris Blumenbeet.* Cf. une pièce presque identique IV, 363. *An ihre Blumen.*

il ne voit la nature qu'à travers le prisme déformant de l'amour :

Aber ich kann dir nicht danken ;
Denn du strahltest gar zu helle,
Als mich in der Sommerlaube
Keine Mutter sehen sollte¹.

Le zéphyr qui lutine les roses et les œillets, les délaisse souvent pour taquiner l'amie du poète, il papillonne autour d'elle, il voltige autour de sa poitrine ; il commet mille indiscretions dont le poète est jaloux.

Seht, jetzt zeigt er uns den Busen.
Kommt, wir wollen näher laufen,
Denn er soll uns noch was zeigen².

Comme tout ce qui vit et se meut dans la nature, les saisons ne seront pas évoquées pour elles-mêmes : Gleim n'y voit ni un épanouissement, ni un ralentissement de la vie qui palpite en toutes choses ; il ne les considère que sous l'angle de l'amour et les apprécie toujours de ce point de vue étroit. Le printemps ramène le temps des baisers et c'est là son plus grand mérite aux yeux de Gleim³, car pour le reste l'art restitue, enrichies, les beautés de la nature et permet de les goûter en toute saison :

Den schönsten Blumenkranz,
Den muntern Schäfertanz
Sollst du, gedoppelt schön,
Im Opernsaale sehn⁴.

Et cette constatation aide singulièrement le poète à se consoler de la fuite de l'été. Lorsque les beaux jours ont pris fin, ne retrouve-t-on pas le souvenir et l'image de la campagne fleurie aux murs des tièdes salles de la ville⁵ ? Et le poète ne donne-t-il pas à entendre qu'il aime autant l'image que la réalité ?

Gleim n'a pas été insensible certes à la mélancolie de l'automne, à ses tourbillons de feuilles mortes, à la grande paix, au silence de la forêt où les oiseaux ne font plus entendre leur gai gazouillement.

1. II, 39. *An die Sonne*.

2. II, 65. *Zephir*.

3. II, 83. *Seufzer an den Frühling*.

4. II, 70. *Einladung nach Berlin*.

5. *Ibid.*

Mais ses descriptions ne se nuancent de tristesse que parce que les arbres dépouillés n'offrent plus aux couples l'abri propice de leurs épais branchages, de leurs vertes frondaisons, et qu'ainsi l'automne marque la fin des baisers¹. — La fin ? Que non ! Est-il un terme au plaisir d'amour ? Les baisers ne trouvent-ils point, l'hiver, un refuge au coin de la cheminée ? Car l'hiver n'est pas un « ennemi de la joie ». En tout cas il ne réussira pas à inspirer au poète quelque tristesse². A travers les variations des saisons celui-ci découvre toujours le même élément permanent, l'amour et les baisers, qui s'accommodent de la chaleur de l'été comme des rigueurs de l'hiver. Que peuvent les intempéries contre le *carpe diem* d'Horace, transposé en ces termes par Gleim :

Und fröhlich nutze jeden Tag³.

Il apparaît ainsi que dans chaque tableau de nature, dans chaque évocation de la campagne, dans chaque description d'un paysage, Gleim a subordonné sa peinture à une autre fin, extérieure au sujet, et qui est toujours l'amour. A peine a-t-il consacré huit ou dix vers à brosser un paysage qui pourrait aisément devenir un état d'âme, qu'il gâte son esquisse en campant inopinément au milieu de sa toile une Daphnis ou une Chloé. Dès lors le charme est rompu, car nous savons bien qu'une fois ce personnage introduit, le poète délaissera le réel pour se consacrer à un puéril badinage. Il faut d'autant plus déplorer ce travers et regretter cette déviation du lyrisme descriptif de Gleim, que ce poète n'eût pas été incapable de grandes fresques pittoresques. Il l'a prouvé une fois au moins dans une pièce intitulée *Aufmunterung zum Spazierengehen* où, à l'imitation de Brockes, mais avec plus de sobriété et de mesure, il nous a laissé une jolie description d'une scène printanière sous un arc-en-ciel : les lumières se jouent en ce tableau selon le caprice du zéphyr qui déplace les ombres des branches ; et voici le « concerto », le crescendo des bruits du boqueteau, fondus en une même harmonie :

Hierdurch entstand im Busche
Das lieblichste Geräusche,
Zu welchen sich das Murmeln
Der kleinen nahen Bäche

1. II, 83, *Seufzer an den Frühling*.

2. II, 25. *An den Winter*.

3. II, 170.

Und tausend hellen Kehlen
 Der kleinen Vögel mischten.
 Es lockten Nachtigallen,
 Es sangen Star' und Amseln,
 Es schlugen Wachtelhähne¹...

Il n'y a, dans la partie de ce poème dont nous ne citons qu'un extrait, nulle note discordante, nulle tache; tous les détails sont exacts, directement sentis, rendus sans emphase. Ce passage témoigne, à lui seul, que Gleim aurait pu faire une plus large place dans son œuvre à un véritable et juste sentiment de la nature. Malheureusement ce sentiment, comme nous le disions plus haut, est toujours au service d'une autre fin qui le dépasse et l'éclipse : dans la poésie anacréontique de la première manière de Gleim il s'estompe au profit de l'amour et s'efface devant lui, comme plus tard il s'évanouit devant Dieu; sous cette seconde forme, les beautés de la nature ne seront alors évoquées que pour en tirer occasion de louer le Créateur², tandis que ses colères traduiront le légitime courroux du Seigneur³; la nature sera subordonnée désormais à une fin religieuse et non plus à l'amour. Mais dans l'un et l'autre cas le sentiment de la nature n'atteint jamais chez Gleim à une expression indépendante et immédiate; il n'est que la trame sur laquelle le poète brode un sentiment, plus profond ici, et là plus superficiel : dans la partie de l'œuvre lyrique de Gleim qui nous occupe, la nature sert seulement de prétexte à l'amour.

*
* *

Le vin, thème constant de l'anacréontisme, est célébré par Gleim dans les formes traditionnelles du genre. Nous ne nous y arrêtons que pour marquer avec quelle originalité il s'est efforcé de le traiter.

En liaison étroite avec la conception que les poètes anacréontiques se font de l'existence, le vin apparaît comme une source de plaisir, il est un des éléments de ce « Vergnügen », que l'on quête

1. II, 85.

2. Cf. II, 376-377 : *Die Blumen*.

3. Cf. II, 383. *Das Gewitter*.

à travers la vie, et se déduit tout naturellement des principes épicuriens qui sont alors en si grand honneur : puisque le temps fuit, il faut se hâter non seulement de cueillir le plaisir d'amour, mais de savourer la liqueur de Bacchus :

Ja ! wahrlich, unser Leben
Läuft wie ein Wagenrad,
Und der hat nicht gelebet,
Der nicht getrunken hat¹.

Le sage « de grege Epicuri » fait donc entendre ce conseil :

Trinkt, Brüder, trinkt, denn es verfließt die Zeit².

Or il s'agit, bien entendu, de boire du vin, — en se gardant soigneusement de le mélanger d'eau³ ; car le vin est un élixir de vie qui embaume littéralement le corps et en prolonge l'existence⁴, et qui donne de l'intelligence. L'exemple des plus grands philosophes ou savants, tous amis du vin, prouve qu'il est vain de chercher la vérité en dehors du jus des treilles⁵. Il est seulement dommage que les exigences du corps et la nécessité de le refaire par le sommeil, interrompent périodiquement cette subtile recherche de la vérité : on ne peut boire pendant le sommeil⁶ ! Et c'est autant de temps perdu !

Cet agréable divertissement pose pourtant pour la casuistique anacréontique une question difficile à résoudre et quasi insoluble : comment choisir entre le vin et les baisers ? Le vin est-il supérieur à l'amour ? L'amour réserve-t-il de plus grandes joies ? Gleim, à son tour, est en proie à cette perplexité et ne sait s'il faut décerner la palme à Amor ou à Bacchus :

Gern lieb' ich euch alle beide,
Alle beide könnt' ihr mich
Glücklich machen, o vertraget
Euch doch nur, bitt' ich !

1. II, 415. *Die Ruhestatt*.

2. I, 58. *Ermahnung eines Weisen*.

3. I, 64. *An die Goldbache*.

4. I, 57. *Befehl an die Erben*.

5. IV, 411. *An Herrn...*

6. IV, 410. *An den Schlaf*.

Lasst mich trinken, lasst mich lieben,
 Beides lasst mich doch zugleich,
 O ihr allerliebsten Götter!
 O vertraget euch!

Euch zu Ehren mich berauschen
 Soll die Liebe, soll der Wein!
 Lächelnd schenkt mir unter Küssen
 Meine Doris ein¹.

Il hésite à fixer son choix, car il reconnaît à chacun des mérites :

Hier steh' ich zwischen Lieb' und Wein,
 Mit rechten Angstgeberden!
 Ich sehe beider Vorzug ein,
 Und kann nicht schlüssig werden.
 Wie sanft, wie sanft bist du, o Kuss!
 Wie süß du Rebensaft!
 Wie schwer, wie schwer ist der Entschluss!
 Jedoch, du Wein, und du, o Kuss!
 Vertraget euch im Genuss.
 Kommt, gebt mir Lust und Kraft²!

Si pourtant Gleim devait résolument se prononcer, peut-être est-ce au vin qu'il accorderait en dernier ressort l'ultime avantage, si nous en croyons ces vers :

Der Wein kann immerhin erfreun,
 Allein die Liebe bringt oft Pein³.

Mais c'est là l'opinion d'un buveur. Était-ce aussi l'opinion intime de Gleim? Il est bien difficile d'en décider; car tous ces développements pèchent par le même défaut; ils ne présentent nul accent personnel et manquent de sincérité. Gleim traite sans conviction un thème littéraire qu'il ne rénove en aucune manière, pas même quand, élevant le débat, il va répétant que boire est une loi de nature et convie ses « frères » à s'y conformer⁴ ou que, identifiant « sage » et « buveur », il essaie de convertir un ennemi du vin⁵. L'originalité de Gleim est ailleurs.

1. IV, 403. *Amor und Bacchus*.

2. I, 79. *Der Entschluss*. Cf. encore II, 86-87, *Bacchus und Cithere*; *Art zu trinken*.

3. I, 63. *Schwur eines Trinkers*.

4. II, 98. *Trinklied*; cf. aussi II, 131 *An seinen Freund*.

5. IV, 401. *An einen Wassertrinker*.

Une lecture superficielle, une interprétation hâtive des *Trinklieder* et des pièces où Gleim célèbre le vin et le meilleur buveur, pourraient laisser croire — et certaines expressions de l'auteur lui-même i raient dans ce sens — que l'abus du vin est licite, qu'il n'est nul frein à cette licence. Rien ne serait plus faux. Une juste mesure, une sage modération président, dans l'anacréontisme, aux joies de la table comme aux plaisirs de l'amour. Le mérite de Gleim est d'avoir nettement opposé le plaisir raffiné à la satisfaction brutale d'un instinct purement bestial, et d'avoir mis en œuvre dans ses vers cette sagesse qu'il prêtait tout à l'heure gratuitement aux buveurs : il distingue en effet *die Säufer und die Trinker*². Les premiers, qui expient leurs excès par la goutte, la podagre et la couperose, se conduisent comme des Scythes... ou des Prélats³; des mœurs aussi barbares, loin d'engendrer la joie, dégénèrent en sottes querelles. Seuls les « sages buveurs » savent user avec modération des présents de Bacchus :

Und rasen mit Vernunft;

seuls ils savent vider leur coupe sans effaroucher « les chastes Muses ».

Ainsi Gleim relève un peu la banalité du thème ordinaire en opérant un savant dosage de jouissance et de raison, en introduisant le rationnel dans l'irrationnel. Or, de la mise en présence de ces deux « corps », peuvent résulter, comme dans certaines expériences chimiques, deux réactions opposées. Après avoir tempéré l'usage du vin, la raison peut être à son tour sa victime. Et il ne s'agit ici ni d'une ivresse passagère, ni d'un caprice; il semble bien que nous ayons affaire à une nouvelle attaque de Gleim contre l'*Aufklärung* qui veut réduire à des concepts clairs, « tout, Dieu et le vin ». Alors Gleim s'insurge et s'écrie :

Lass uns die Vernunft vertrinken...
Denn was nützt sie uns?

Unsre neuen Weisen kehren
Alles um und um!
Allzuklug sind ihre Lehren,
Allzuklug ist dumm!

1. I, 59. *Ermahnung eines Weisen*, où on lit : « Und seid so, wie ihr gestern war't, voll Wein. »

2. I, 78.

3. Gleim s'en prend ailleurs encore aux défauts du clergé; cf. par exemple, II. 104.

Alles wollen sie ergrübeln !
 Alles, Gott und Wein !
 Trinkern wär' es zu verübeln,
 Allzuklug zu sein¹ !

Faut-il ne voir en ces vers qu'une boutade ? Devons-nous au contraire tenir cette déclaration pour un aveu ? Notons en tout cas ceci : l'insistance avec laquelle Gleim se gausse trois fois en huit vers de la raison raisonnant à l'excès ; le conseil précédemment donné à Jacobi de ne pas se laisser entraîner « dans l'aride pays des philosophes où règnent le sec entendement et les entéléchies² » ; l'éloge intempestif et quelque peu railleur de Brockes et de son *Irdisches Vergnügen in Gott*³ sont autant de traits qui semblent prouver chez le Gleim de la période anacréontique un ironique détachement des principes de l'*Aufklärung*, qu'il s'empressera d'ailleurs de remettre en honneur dans les poésies morales, philosophiques ou religieuses après 1770. Mais pour l'heure il n'a que faire dans ses vers des principes rationnels dont ne saurait s'accommoder sa souriante philosophie de la vie, qui — *in abstracto* — ne se soucie pas de soumettre le plaisir à un rationalisme excessif.

*
 . . .

La grande préoccupation du poète est et reste l'amour ; mais un amour conventionnel et comme intemporel, qui méconnaît la loi de la reproduction de l'espèce et ne se plie point aux exigences sociales. C'est un amour dont le premier caractère — tout négatif — est l'hostilité au mariage. La perspective de « sich beweiben », la possibilité de « devenir le mari d'une femme⁴ » semblent au poète anacréontique la plus redoutable des calamités : car il paierait cette illusion de bonheur par la perte de tout ce qui fait le prix de la vie. Plutôt la misère et la vieillesse ! C'est folie, pense-t-il, que d'aller de gaieté de cœur grossir les rangs de ceux qui se repentent à jamais d'avoir uni leur sort à celui d'une femme.

1. IV, 388. *An den Gelehrten Duns.*

2. II, 227.

3. II, 84. *Aufmunterung zum Spazierengehen.*

4. I, 51. *Der arme Hagestolz.*

Il n'est que d'entendre les soupirs et les plaintes des maris :

Ihr Götter nahmt euch die Müh',
 Mir eine Frau zu geben ;
 Von eurer Hand bekam ich sie.
 Mit ihr vereint zu leben ;
 Ich dankt' euch, als ihr sie mir gabt.
 Doch, wenn ihr sie erwählet habt,
 Den Himmel zu ererben,
 So lasst sie, lasst sie sterben¹.

L'Amour ne reconnaît pour sujets que les hommes qui restent libres et ne prennent point femme :

So macht nur Amor mir Vergnügen,
 So macht mir Hymen keine Qual².

Vue à travers le mariage, la femme ne peut être qu'une mégère, crieuse et méchante, un démon sorti de l'enfer pour torturer son mari et qui « corrompt l'âme et le corps³ ». Si le dieu Amor est constamment loué par les poètes, son frère Hymen, à la torche incendiaire, est redouté pour les ravages qu'il exerce dans le cœur des hommes⁴. Aussi Gleim se félicite-t-il :

Es fehlet mir des Ehstands Qual,
 Ach möchte sie nur immer fehlen !
 So könnt' ich einst zur frohen Zahl
 Der Tage auch die Nächte zählen⁵.

Toute la poésie superficielle de l'anacréontisme en général, et de Gleim en particulier, se reflète dans sa conception de la femme. Celle-ci n'a pas été créée pour être la digne compagne de l'homme ; pour partager avec lui le fardeau de l'existence, pour communier de cœur et d'âme avec le mari et l'assister fidèlement. La femme, dans la conception anacréontique où toutes les idées gravitent autour de la notion de plaisir, a un rôle dénué de grandeur. Gleim raconte dans une de ses poésies la création de la femme⁶ : au com-

1. I, 59. *Seufzer eines Ehemanns*.

2. I, 63. *Der freiwillige Aktäon*.

3. I, 64. *Der Sohn des Bruders Philipps*.

4. Cf. IV, 394. *Amor*.

5. II, 50. *Das Fehlbare*.

6. I, 54. *Die Schöpfung des Weibes*.

mencement du monde, alors que Jupiter avait déjà créé l'homme, le dieu s'aperçut que ce dernier était triste et songeur; il dit donc :

Es werd' ein Weib!
Ein liebes Ding zum Zeitvertreib,
Das mit dem Menschen scherz' und spreche.

Et la femme, allant à l'homme, s'écria :

Du, Närrchen, sieh mich an!
Ich bin gemacht, mit dir zu spielen.

Le jeu! Voilà ce qui remplace l'amour et justifie le nom de « Mädchen » dont le poète désigne les femmes qu'il aime : aux yeux de l'homme elles ne sont que « des poupées vivantes¹ », qui lui procurent « un fort joli passe-temps² ». Elles font les délices des jeunes et des vieux, elles raniment des feux éteints ou des forces défaillantes; « elles forcent les vieillards à des gestes de jeune homme » :

Was ist doch ein Leben,
Das ihr nicht versüßet³?

Quelle peut être, dès lors, l'attitude de l'homme en face de la femme? Quel sera le but de sa vie? Il n'en est point d'autre que de « conquérir les belles⁴ » et d'ajouter des baisers aux baisers, de compter ceux qu'on donne et ceux qu'on reçoit, d'en voir grossir le nombre et de tirer une source de volupté de cette fastidieuse arithmétique qui donne sur les nerfs du lecteur moderne. Mais Gleim, tel l'avare, ne se lasse pas de compter ses trésors, il nous entraîne à sa suite dans la forêt des chiffres où nous ne voudrions nous égarer que munis d'une machine à calculer. Mais il n'en a cure : ici il donne cent baisers et en reçoit deux cents⁵, là le nombre en augmente; et bientôt c'est une véritable inflation — de baisers et de mauvais goût. Qu'on en juge :

Liebstes Mädchen, sei nicht müßig.
Liebstes Mädchen, gib mir Küsse!

1. I, 57, *Fragment eines Gesprächs*.

2. I, 65. *Die Nachbarin*.

3. II, 60. *An die Damen*.

4. II, 105. *An den Kriegesgott*.

5. I, 54. *Abschied von Chloris*.

Gib mir hundert, gib mir tausend !
 Gib mir neun und neunzigtausend,
 Gib mir volle hundert tausend !
 Küsse, bis ich nicht mehr zähle,
 Küsse heute, küsse morgen,
 Denn du sollst nichts tun, als küssen¹.

Malgré qu'il en ait, l'obsession du chiffre persiste : Gleim a la tête si mathématique qu'il est capable d'opérer d'un coup d'œil un savant dosage des amours qui volètent autour de sa belle :

Tausend schöne Liebesgötter
 Schwärmten um die schönen Glieder.
 Dreissig schwärmten um die Wangen,
 Zwanzig scherzten mit den Locken².

Il abuse, et trop souvent, de la prosaïque numération, dont la froide précision et l'agaçante monotonie n'ajoutent rien, par exemple, à ce portrait d'une fiancée qui a perdu celui qu'elle aimait :

... stiegen aus dem schönsten Busen
 Tausend Ach und tausend Seufzer.
 Von den Wangen...
 Flossen tausend heisse Tränen
 Und es rief das arme Mädchen
 Tausendmal : Gerechter Himmel³ !

Aussi ne devons-nous pas nous étonner que Gleim s'embrouille parfois dans son arithmétique sentimentale : l'apprenti comptable, qui veut faire la somme des belles dont il reçoit les faveurs, s'égare dans les nombres⁴ et il est obligé de recourir aux bons offices du grand mathématicien Euler pour mettre au net sa comptabilité de baisers :

Du Wunder unsrer Zeiten !
 Du kannst, du kannst allein
 Von allen meinen Mädchen
 Der Rechnungsführer sein⁵.

1. II, 75. *Arbeit für Doris.*

2. II, 94. *Auf das Beilager des Herrn von****

3. II, 96. *Der Tröster.*

4. II, 6. *Der Rechenschüler.*

5. II, 140. *An Herrn Euler.*

N'est-ce pas une nécessité pour un homme qui déclare : « Récemment, rien qu'en Saxe, j'ai collectionné vingt mille baisers¹? »

C'est à de telles fadeurs, à d'aussi plates puérilités qu'aboutit Gleim. « Trinken — küssen, » voilà le seul but de sa vie, l'horizon permanent du poète :

Ich Klügerer, ich trink' und küsse,
Ich küss' und trink' ohn' Unterlass².

Et il n'est guère de variantes à ce thème fondamental :

Lieben will ich, und auch trinken³.

— Auf Erden ist dem Weisen
Ein Gläschen und ein Kuss
Sein bester Wunsch, so lange
Bis er von hinnen muss⁴.

Si encore la conception de l'amour, dans cette doctrine, était noble et élevée, si elle était en harmonie avec les plus hautes aspirations du cœur, cette philosophie à courte vue pourrait se flatter d'exprimer une tendance éternelle et profondément humaine de la vie. Mais ce n'est point le cas. L'amour n'est pas ici cette flamme dévorante qui met au cœur des hommes une passion effrénée, capable de tous les extrêmes, jalouse et exclusive, et qui exige la fidélité de l'être aimé. Seul un amoureux inexpérimenté peut émettre de pareilles prétentions ! Mais le poète soi-disant expert en amour a acquis la conviction que la fidélité ne sert de rien en la matière : il n'exigera donc de sa belle nul serment, il ne la pressera point d'exhortations ; bien au contraire il la louera de ne point prendre l'amour au sérieux :

Die Hässliche, wie jede Schöne, sei
Falsch, flatterhaft und ungetreu⁵.

1. II, 66. *Der Sammler*.

2. I, 60. *Vorzüge der Klugheit*.

3. IV, 400. *Amor besänftigt*. — Jacobi, poète anacréontique comme Gleim et comme lui chanoine, disait de même :

Der Domherr soll, berauscht von Küssen,
Den vollen Becher nicht vermissen. (Cf. Gleim, III, 15.)

4. II, 116. *Die Ruhestatt*.

5. I, 62. *Geständnis eines getreuen Liebhabers*.

Réciproquement le poète ne fera jamais don de son cœur à une seule femme, car l'inconstance est la règle de l'amour :

Ich lieb' und ehr' euch all', ihr Schönen,
Mit weiser Unbeständigkeit;
Drum sollt ihr alle mich verhöhnen,
Wenn einer einst mein Herz sich weihet¹.

Le cœur doit être innombrable sous peine de connaître les pires tourments. Aimer, pour le poète anacréontique, c'est voltiger de belle en belle, c'est butiner, telle l'abeille, le miel des cœurs, c'est se griser d'un papillonnement perpétuel. Mais Dieu le garde de se fixer jamais ! Si d'aventure Doris lui jure « éternelle fidélité² », Gleim a soin de nous faire tout aussitôt le portrait de celui qu'il ne faut jamais être : à savoir l'amoureux. Voyez les ravages qu'exerce en un jeune homme l'amour-passion : il le rend inapte aux plaisirs de la vie, fait de lui un mélancolique à l'humeur sombre ; il l'empêche de goûter les seules joies vraiment dignes d'être recherchées. Gardons-nous donc d'être véritablement amoureux, conseille Gleim, et de ressembler à ce jeune homme qu'il nous peint sous les traits du « Verliebter » :

Ach, seht doch den Jüngling !
Er wird ja so stille,
Er schleicht in die Winkel,
Er spricht mit sich selber,
Er trauret, er sinnet,
Die Wangen erblassen,
Er scherzt nicht mehr feurig,
Er hört nicht die Freunde,
Er sieht nicht die Gläser,
Er sieht nur das Mädchen,
Ach, seht doch den Jüngling,
Er hat sich verliebt³ !

Et c'est la pire folie ! Tomber amoureux, s'éprendre sérieusement de celle qui — on nous l'a dit — n'est rien de plus qu'un agréable passe-temps, voilà qui est ridicule ! Lors même que Gleim parle de

1. I, 63. *Der freiwillige Aktäon*.

2. I, 76. *Der Baum*.

3. II, 67. *Der Verliebte*.

« Sehnsucht¹, » ne nous méprenons pas sur le mot et sachons n'y voir rien de romantique!

L'amour n'est pas davantage chez notre poète cet impérieux appel des sens, torturé du désir de la possession. Il n'a son siège ni dans le cœur, ni dans le corps; il ne connaît ni exaltation ni transports. Certes ce n'est pas impunément que notre chanoine évoque les splendeurs des chairs nues; lorsque il décrit Belinde offrant son corps aux caresses de la brise², il sent lui-même « le doux poison du péché » s'insinuer en son cœur, et dans un ravissement étonné il éprouve la tyrannie de ses sens. Aussi termine-t-il l'évocation par ce conseil :

Du, der du sagst : Ich will den Sieg gewinnen,
Ach, lass doch nie das süsse Gift der Lust,
Lass es doch nie nach deinem Herzen rinnen.

Car l'amour, pour être une source de joies, ne doit sombrer ni dans la passion, ni dans la luxure. Il reste un aimable divertissement, un badinage innocent, un jeu anodin qui n'exaspère ni le cœur, ni les sens; il est fait de « Tändelei », « Scherze und Küsse³ », d'étreintes des mains et non des corps, au cours desquelles l'amant n'exploite jamais sa conquête : il se montre même d'une réserve excessive aux yeux de Phyllis ou de Daphnis; il manque d'audace; en sa timidité il soupire et n'ose rien entreprendre :

Mein blöder Damon seufzt nur immer,
Spricht immer nur von seiner Qual,
Will immer wagen, waget nimmer.
Er wage doch einmal⁴!

Il n'ose point l'embrasser parfois⁵, ni même regarder son corsage rebondi⁶. Il se borne à goûter ce trouble délicieux et superficiel que l'amour fait couler en lui et par lequel il reconnaît le joug de la loi qui règne sur tous les êtres⁷, la puissance souveraine qui se

1. II, 79-80.

2. I, 85. *Belinde*.

3. II, 76. *An einen Vater*.

4. IV, 390. *Der blöde Damon*.

5. IV, 389. *Phyllis und Damon*.

6. II, 20. *Das Gelübde*.

7. II, 38. *Ursachen zum Lieben*.

rit des distinctions de classes ou de religion¹ et se moque de la logique.

... Amor macht,
Dass Dichter Weisheit demonstrieren
Und Weise den Verstand verlieren².

L'amour, voilà donc toute la philosophie de Gleim et toute sa sagesse pratique. Il y incline plus volontiers qu'à la *Monadologie*³ ou au dogme de l'*Aufklärung*; mais c'est un amour exsangue et comme irréel. Au vrai, Gleim a profondément ignoré ce dont il parle sans cesse, et cette véritable ignorance des choses de l'amour explique le caractère singulier des poésies d'amour du chanoine-poète. Sans doute il n'y est question que de baisers, et pourtant on a peine à concevoir une œuvre moins sensuelle. Les mots n'ont pas ici leur valeur véritable; leur contenu n'est pas celui de la langue ordinaire; ils ne sont qu'une monnaie de convention pour les échanges de sentiments entre amants qui vivent dans un monde artificiel, où l'amour n'est que grâces, sourires, joie légère et quasi immatérielle. Ce qui dans l'amour prête le plus aux développements lyriques, c'est la période du désir, de l'attente inquiète, c'est l'incertitude et la nostalgie de l'amoureux qui voudrait gagner un cœur, ou bien le désenchantement, la jalousie qu'engendre un sentiment insatisfait ou trop exclusif. La satisfaction proprement dite de l'amour est un thème beaucoup moins littéraire: le fait est attesté par tous les romans vécus, par l'œuvre de Pétrarque ou par celle de Shakespeare. Horace le savait bien, et aussi Hagedorn qui se moque des amoureux maladroits. Mais il n'est rien de tel chez Gleim, qui ne connaît que la satisfaction heureuse. Cela suffirait à démontrer son inexpérience. Il croit et il va répétant que celui qui a résolu de collectionner en sa vie des cœurs de jeunes filles, n'a qu'à paraître pour que la victoire lui soit assurée⁴. Sans doute il est des coquettes qui ne veulent pas se rendre immédiatement⁵; mais cette tactique n'est qu'un jeu; en vérité, la belle est conquise d'avance et demande simplement un délai avant d'accorder le

1. II, 228.

2. II, 226.

3. I, 50. *Die Monaden*.

4. Cf. *Der Rechenschüler*, II, 6.

5. II, 8. *Der Vermittler*.

baiser déjà consenti : ce n'est là qu'une façon de se faire un peu prier.

Peut-on même employer à ce propos le mot de marivaudage ? Trouve-t-on ici cette dialectique de sentiments qui, quoique artificiels ou affectés, suscitent des états d'âme opposés dont le contraste fait valoir la diversité ? Nullement. Chez Gleim les amoureux sont toujours d'accord dès le premier moment. L'idée n'apparaît même pas de faire souffrir le soupirant, de lui inspirer des doutes, de le tenir en haleine, de stimuler son ardeur par une rivalité réelle ou feinte. Partout et toujours la grande, la seule préoccupation se borne à recevoir, à donner, à échanger des baisers.

Et si l'on voulait apporter une nouvelle preuve du désaccord qui subsiste entre la poésie de Gleim et la réalité, il suffirait de signaler cet autre trait : il ne connaît pas la lassitude. Or — c'est une vérité d'expérience commune — si l'amour peut traverser des moments d'exaltation, il est sûr qu'à la satisfaction succède bientôt un rapide désenchantement. Dans l'amour tel que le dépeint Gleim, c'est-à-dire frivole et papillonnant, le désenchantement, la désillusion, l'amertume devraient être plus prompts que partout ailleurs ; car l'amour qui n'a pas le support d'un solide accord moral ou intellectuel tourne vite à la satiété et même au dégoût. L'amour profond — même lui ! — connaît des périodes de détente et en quelque sorte d'assoupissement. C'est l'idée que Nicolai a voulu mettre en valeur dans sa célèbre parodie de Werther, et qui n'est pas dénuée de sens : l'arc toujours bandé perd de son élasticité ; de même l'amour ne peut se maintenir en permanence à de sublimes hauteurs et en un épuisant état de tension ; si l'on fait abstraction des nuances du sentiment, il est au moins deux « moments », deux aspects de la passion amoureuse que Gleim ignore complètement : à savoir la recherche inquiète, ardente, tumultueuse, exigeante, la tyrannie du désir impérieux, son obsession souveraine, et d'autre part les platitudes, les aigreurs qui suivent ou peuvent suivre les grands élans de l'amour satisfait, et finalement l'apaisement, la résignation, l'embourgeoisement. L'amour, instable par essence, est une passion qui évolue : chez Gleim précisément il ne subit aucune évolution, il ne connaît ni résistance ni détachement ; il se repaît uniquement d'aventures imaginaires¹. Le roman n'a donc ni exorde

1. Cf. II, 100. *Der Plünderer* ; II, 76. *Ein Traum*.

ni épilogue, puisque le héros baigne dans une félicité que rien ne trouble.

Mais cette sérénité, cette quiétude ont pour rançon la monotonie des thèmes et le manque de psychologie. L'agitation physique ou morale, le trouble du corps, les émois du cœur restent étrangers à Gleim. On ne peut même pas dire qu'il a été un peintre de la passion charnelle ou du plaisir sensuel. Sans doute, pour satisfaire le public et complaire à ses lecteurs en les scandalisant un peu, il risque de temps en temps un mot où l'on peut voir à la rigueur une allusion égrillarde ; même alors il reste pourtant plein de réserve, de décence et presque de naïveté. Sa pièce la plus osée *das Tierchen ohne Namen*¹ traite un sujet que Wieland reprendra dans *Nadine* ; mais l'audace en est bien timide, si l'on se souvient des hardiesses et des inconvenances que la poésie allemande avait connues au temps de Hofmannswaldau et surtout de ses imitateurs. Chez Gleim l'évocation peut être légèrement libertine ; la description cependant n'est jamais licencieuse ; elle requiert certes une grande abondance de baisers ; mais ceux-ci ont un air presque immatériel et n'apparaissent guère que comme une clause de style. Et c'est bien en effet ce qu'ils sont. Le genre « scherzhaft » qu'adopte Gleim et qu'il proclame sur le titre d'un de ses recueils, comporte un certain nombre de conventions : du nombre est cette dernière. Ni l'auteur ni les lecteurs ne s'y trompent : ils savent tous qu'il s'agit là d'un développement purement littéraire sans rapport avec la réalité. Le genre est à la mode et répond au goût de l'époque. Qu'est-il besoin de chercher plus loin ? On ne s'inquiète pas de savoir si l'œuvre poétique reflète, exprime ou traduit une expérience vécue. La vie et la poésie sont deux domaines distincts qu'il convient de maintenir séparés : la première n'a pas pour mission d'alimenter la seconde, et celle-ci se doit d'ignorer les faits dont l'autre est remplie. La poésie n'a point d'autre but que de présenter aux lecteurs des images agréables, et d'ailleurs parfaitement artificielles, et on exige seulement d'elle que ces riens charmants soient joliment dits.

De ce point de vue, la poésie de Gleim apparaît donc surtout comme une œuvre de rhétorique, à laquelle la convention littéraire fournit un certain nombre de données qu'il convient de marier, d'agencer, d'ordonner de la façon la plus neuve et la plus agréable

possible. De ce magasin d'accessoires, auquel le poète emprunte des motifs d'ornementation, fait partie la mythologie antique relative à l'amour : Vénus ou Cythère, Amor et les couronnes de roses et les flèches du carquois trempées dans le miel du poison, c'est-à-dire tous les attributs que Boucher et ses imitateurs peignent à la même époque aux murs des boudoirs et aux dessus de portes ; on y peut ajouter Bacchus et sa suite, à l'occasion même Mars, un Mars élégant et galant qui « épargne les belles ¹ ». Mais ces thèmes reviennent sans cesse, sous une forme à peine diversifiée, et, ne se renouvelant pas, engendrent une poésie extrêmement monotone, dont la pauvreté d'idées a quelque chose d'affligeant. Sans doute Gleim se vante de voltiger, telle l'abeille en ses voyages, « d'un Sage à l'autre Sage, de Socrate à Fénelon, de Marc-Aurèle à Mendelssohn, de Moïse à Anacréon ² » ; mais quand il se confie à un ami, il avoue qu'il ne veut ni devenir ni être un « Meister in der Grübeleien ³ ». En fait, cette poésie rhétorique n'offre guère d'autre idée que les plates variations sur le thème « trinken und küssen ». Peut-on espérer trouver chez Gleim une petite philosophie comme chez Hagedorn ? Celle de Hagedorn est déjà courte, mais combien plus encore celle de Gleim ! Faisant fi de l'étude et de la recherche érudite, dégagée de toute préoccupation étrangère, elle se borne à répéter en des modulations diverses ce conseil : jouissons à notre guise de l'heure qui passe.

Tel est en dernière analyse le contenu de ce lyrisme indigent qui n'est pas l'expression de faits vécus et ne se distingue par aucune idée nouvelle, mais répète à satiété deux uniques motifs, invariablement, inlassablement repris, toujours les mêmes : le vin et les baisers. Faut-il donc lui dénier toute originalité et ne voir en Gleim qu'un pâle imitateur ? Ou peut-on déceler en son œuvre une certaine originalité de forme, capable de pallier en quelque mesure le manque de personnalité dans les thèmes ? Peut-être l'art de Gleim ne consiste-t-il qu'en de l'ingéniosité à présenter sous un aspect nouveau ou piquant un vieux motif, et d'autre part en la grâce de la forme.

L'ingéniosité, c'est-à-dire la recherche de l'esprit, et d'une forme neuve, est une dangereuse qualité : elle conduit parfois à d'heu-

1. II, 105.

2. IV, 110.

3. IV, 101. *An Jacobi*.

reuses trouvailles, mais elle peut avoir pour rançon le maniérisme et la préciosité. Ces deux aspects se rencontrent chez Gleim : tantôt en effet il aime le choc des mots et le contraste des idées ; par exemple dans cette définition des femmes par un « Mädchenkenner » : « Lebend'ge *Puppen* für die *Männer*¹ » ou dans cet ordre donné par le poète à ses héritiers :

Es lassen sich die toten Fürsten balsamiren,
Um desto länger tót zu sein ;
Mich soll man nicht im Tode balsamiren,
Ich balsamire mich mit Wein
Im Leben ein,
Um desto länger lebendig zu sein².

ou encore dans cette élogie sommaire sur la mort d'une mouche qui avait voulu boire du vin dans un verre :

Sie sank herab,
Und fand ihr Grab,
Und trank den *Tod*, wo wir das *Leben* trinken³ ;

tantôt il verse dans l'afféterie et use sans mesure d'une expression qui semble lui être chère :

— O du geliebte liebste Liebe⁴ !
— Liebe ! allerliebste Liebe⁵ !
— O du geliebte liebe Quelle du⁶ !

tantôt enfin il entremêle ces redondances d'un véritable jeu de mots : dans un combat qui met aux prises un lion et un tigre, celui-ci est bientôt

von Blut noch mehr als von Natur gefleckt⁷.

La grâce et l'élégance de la forme restent d'ailleurs indéniables. La qualité de l'expression chez Gleim laisse assez paraître que les leçons de Hagedorn n'ont pas été perdues : chaque vers est chargé de sens,

1. I, 57. *Fragment eines Gesprächs.*

2. I, 57. *Befehl an die Erben.*

3. I, 60. *Die Fliege.*

4. I, 57. *Klage an die Liebe.*

5. II, 29. *An die Liebe.*

6. II, 171. *An die Quelle bei...*

7. I, 96. *Der Löwe, der Tiger und der Wandersmann.*

la langue est sonore et harmonieuse, le développement empreint d'une grande aisance. Mais ces qualités ne sauraient pallier le grave défaut de la monotonie, qui étend sa grisaille sur la plupart des poèmes. Monotonie d'abord dans le vocabulaire ! Car on ne peut toujours parler des mêmes choses sans employer les mêmes mots ; la reprise des thèmes entraîne presque fatalement la répétition des moyens d'expression, et le lecteur se lasse vite de ces constantes redites qui sont à coup sûr une faiblesse de notre poète. Brockes lui-même n'avait échappé à ce défaut que par un souci minutieux de l'épithète, que nous ne retrouvons à aucun degré chez Gleim. Or, la monotonie n'est pas seulement ici une inaptitude à nuancer le vocabulaire ; elle se retrouve également dans certains procédés, dont le plus agaçant, le plus froid, le plus artificiel est celui de l'énumération. On se rappelle avec quelle démesure Brockes avait usé de cette technique de développement par accumulation dans le lyrisme descriptif. Ces mêmes listes de mots, alignés seulement en vers moins massifs, alourdissent le lyrisme amoureux de Gleim :

Was lieb' ich doch für Schönen ?
 Ich liebe die Helenen,
 Die Hannchen und die Fiekchen,
 Die Lieschen und die Miekchen,
 Die Willigen, die Spröden,
 Die Freundlichen, die Blöden,
 Die Zärtlichen, die Netten,
 Die Schlanken, die Brunetten¹...

La répétition n'est qu'une autre forme du même défaut ; Gleim aime l'anaphore :

Ich will nicht weinen,
 Ich will nicht schelten,
 Ich will nicht klagen,
 Ich will nicht murren,
 Ich will nicht trotzen,
 Ich will nicht trauren,
 Ich will nur küssen,
 Ich will nur trinken,
 Ich will nur tanzen,
 Und bei dem Tanzen,

1. II, 67. *Die Revüe*. Cf. encore II, 72 : *Die Lobredner* ; II, 90 : *Diener der Liebe* ; *Der Schöpfer* ; et les nombreux poèmes qui commencent par « Könnst' ich » (II, 16, 49, 24, etc.).

Will ich nur lachen,
 Und bei dem Trinken
 Will ich nur scherzen,
 Und bei dem Küssen
 Will ich nur spielen¹.

En somme, même dans la facture du vers, Gleim ne témoigne de nulle originalité; ou plutôt la seule innovation de forme qu'il s'était permise était, dans les *Scherzhafte Lieder*, l'emploi du vers non rimé, avec terminaison féminine, inspiré de Pyra. Mais dès les *Lieder* de 1749, il revient à la forme traditionnelle avec strophes et rimes.

*
* *

Gleim ne devait renouveler son inspiration que plus tard par le lyrisme patriotique et la poésie religieuse, courants à vrai dire subsidiaires chez un poète de tempérament si foncièrement anacréontique. Nous avons déjà dit combien il est resté, toute sa vie, attaché à cet idéal poétique : en 1796 — il a alors soixante-quinze ans — il croit encore bon de chanter l'*Amour et Psyché* ! Vers le temps où Pyra (*Tempel der wahren Dichtkunst*, 1737) exposait la haute conception qu'il se faisait du métier de poète et souhaitait de rendre à la poésie son auguste majesté en n'accueillant que des thèmes dignes d'elle, voici que Gleim choisit les motifs les plus légers, les plus superficiels qui soient, dénués de contenu réel, où les jeux de la forme devaient masquer la carence des idées et l'absence de sentiment. Les grâces et le badinage, cultivés pour eux-mêmes au lieu de n'être que les auxiliaires de la pensée, ne pouvaient que dégénérer en un formalisme creux, sans cependant — et c'est là le miracle ! — décourager l'enthousiasme du poète. Sans doute le vieux Gleim perdra de son ardeur juvénile avec le temps et variera sur la doctrine ; il serait aisé de glaner dans la dernière partie de son œuvre des aveux qui témoignent d'une certaine lassitude à l'égard de l'anacréontisme, ou des déclarations que lui dicte une foi religieuse tardivement zélée : il rendra alors hommage avec ferveur à la « vertu » qu'il préférera à un renouveau de jeunesse² ; et la conso-

1. II, 100. *Der Wille*. Cf. ce même genre de répétitions : II, 5, 6, 7, 13, 14, 16, 19, 27-28, 29, 30, 31, 38, 40, 68, 79, 106.

2. Cf. Körte I, 275. *An Doris*.

lation du poète serait à ce moment de connaître une femme qu'il aimerait, qu'il adorerait « comme un ange »,

Nicht wie ein Ding zum Zeitvertreib¹.

Est-ce un désaveu du passé? Oui, au moins partiel. Et de même qu'il mettra Dieu au-dessus de la femme, il opposera également au monde artificiel des bergers d'Arcadie le peuple robuste des campagnes et ses joies idylliques². Il épure de la sorte la notion de plaisir chère à l'anacréontisme et y voit le sceau dont Dieu marque les âmes qui savent goûter le contentement des cœurs simples³.

Mais ce Gleim de la dernière manière n'est plus l'auteur des *Scherzhafte Lieder*; il ne ressemble guère au poète qui ne voulait être que le chantre du vin et de l'amour. Et s'il adresse encore, tels Hagedorn et Uz, un hymne à la joie, il y mêle désormais une nuance religieuse, spiritualiste, qui laisse présager le célèbre poème de Schiller⁴. La joie n'est plus l'égoïste plaisir personnel, c'est au contraire un élément d'altruisme, une force contagieuse et bienfaisante qui, en rapprochant les hommes, les met plus près de Dieu.

1. Körte, II, 231.

2. et 3. *Lieder für das Volk*.

4. Cf. Körte II, 93.

Uz est, avec Gleim, le plus illustre représentant de l'anacréonisme allemand et il s'apparente au chanoine de Halberstadt par plus d'un trait. Tous deux suivent les mêmes voies pendant quelque dix années, après lesquelles leurs routes divergent. Gleim en effet inclina bientôt vers la poésie patriotique et la poésie morale, tandis que les dernières productions d'Uz furent surtout d'inspiration philosophique. En outre, alors que Gleim restait, en fait, toujours fidèle à la poésie facile qu'il avait pratiquée dans sa jeunesse et que, même dans un âge avancé, il continuait de chanter des amours dont un sens critique mieux averti aurait dû le détourner, Uz donna assez tôt le courageux exemple d'un renoncement volontaire à des divertissements poétiques qui n'étaient plus de son âge. La dernière de ses poésies lyriques où il prend congé de la muse, est, à cet égard, un modèle de discipline personnelle. Le poète redescend en quelque sorte sur la terre, reprend rang parmi les hommes et se propose d'exercer au milieu d'eux une activité plus féconde, et plus utile que la production poétique. Engagé par ses fonctions officielles dans le maquis de la procédure et de la chicane, le poète sans se plaindre, accroche au mur sa lyre ; il est désabusé et ne se fait nulle illusion sur la fragilité de son nom : il sera, dit-il, peut-être oublié, avant même que de mourir. Qu'importe ! Une âme noble trouve du plaisir dans l'accomplissement du devoir quotidien, quand celui-ci contribue à faire régner plus de justice en ce bas monde :

Freund, einem Armen Recht zu sprechen
Und, wenn die Unschuld weint, an Frevlern sie zu rächen,
Ist göttlicher, als ein Gedicht (oct. 1767)¹.

Ce trait n'est-il pas à l'honneur de l'homme, si le poète ne fut ni une forte personnalité, ni un pionnier de la littérature allemande, mais tout uniment un épigone ?

1. Uz : *Sämtliche poetische Werke*, II, p. 366. Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung 1768.

Sauf mention spéciale, nos citations se réfèrent à cette édition.

On a quelque peine, d'ailleurs, à isoler Uz de son ami qui fut, comme lui, poète anacréontique. Pas plus que Gleim, il ne se montre avide de jouissances ou épris de plaisirs sensuels. Il apparaît comme une nature assez fine, à qui répugnent la joie trop vulgaire, les plaisirs grossiers, où se complaisent les caractères moins nuancés et les tempéraments moins subtils. Et sa vie fut comme le reflet de cette réserve, de cette dignité, dont il ne se départit jamais ; elle s'écoula sans faits saillants, sans événements importants, sans amours même chez ce chantre de l'amour, sauf une adoration non payée de retour qui le confina, comme Gleim, dans le célibat.

Johann Peter Uz naquit le 3 octobre 1720 à Anspach (Franconie), où il vécut sa première jeunesse ; il reçut de sa mère, tôt veuve, une bonne éducation, puis entra en 1737 au gymnase nouvellement fondé de sa ville natale et se rendit en 1739 à Halle pour y suivre les cours de la Faculté de Droit. Il ne tarda pas à ajouter à ces études, nécessaires à sa carrière future, des préoccupations d'ordre historique, philosophique, littéraire et se lia de la sorte avec Gleim, Götz et Rudnik, dont il conserva l'amitié toute sa vie. Il fit au printemps de 1743 un séjour d'un semestre à l'Université de Leipzig, où il suivit en particulier les cours de Gellert. Puis, ses études terminées, il revint fidèlement à Anspach, et entra bientôt dans la carrière juridique. Nommé en 1748 greffier de tribunal sans appointements, il fut affecté, en qualité de secrétaire, à une commission impériale chargée de régler un litige frontalier en Thuringe : il vécut ainsi un an et demi (1752-1753) à Römhild près de Hildburghausen, d'une vie libre et pleine de charmes, égayée par l'amitié de l'avocat de la Cour, Grötzner, avec lequel il restera longtemps en correspondance. Grötzner avait une sœur, à laquelle Uz ne tarda pas à déclarer poétiquement son sentiment ; mais celle qu'il a chantée sous les noms de Climène ou de Laure resta sourde aux sollicitations du poète et se maria en 1756 avec un autre.

La correspondance échangée avec Grötzner¹ laisse percer, à la suite de ce refus, un dépit contenu, que son avancement professionnel put d'ailleurs adoucir dans une certaine mesure. En 1763, en effet, il fut nommé *kaiserlicher Landgerichtsassessor*, c'est-à-dire, comme il l'énonce avec quelque fierté dans une lettre en français

1. Cf. *Briefe von J. P. Uz an einen Freund*.

« assesseur au siège imperial du Burggratiat de Nuremberg¹ » au service du Margrave d'Anspach et Kulmbach-Bayreuth. Il se consacra dès lors scrupuleusement et presque exclusivement à ses fonctions. Fut-il un juge zélé ? Aimait-il son métier ? Certain passage de son œuvre poétique pourrait faire douter de sa vocation, quand on l'entend se plaindre de ces « affaires épineuses, qui rivent à la poussière et à la terre la partie céleste de nous-mêmes² ». Mais un autre passage, déjà cité — peut-être moins sincère, plus théâtral en sa volonté systématique de clore le recueil lyrique sur cette note fondamentale et cette profession d'humanité — comme aussi les jugements de ses contemporains et de ses biographes, s'accordent à nous présenter Uz comme un fonctionnaire diligent, qui partageait rigoureusement son temps entre ses graves occupations de juge et son goût des choses poétiques. Une ultime faveur devait récompenser ses mérites : le titre de *Geheimrat* qu'il refusa en 1790. Lorsqu'enfin les principautés de Franconie furent incorporées à la Prusse en 1791, Uz fut nommé *königlich-preussischer geh. rat Justizrat und Landrichter* à Anspach. C'est dans cette ville, où il n'avait guère cessé de résider, qu'il mourut le 12 mai 1796. La mort mit un terme banal à cette vie sans éclat, dont les quarante-trois dernières années, passées sans interruption dans sa ville natale, n'avaient pu que renforcer l'uniforme monotonie.



Ce juriste doublé d'un poète avait débuté dans les lettres par une traduction des Odes d'Anacréon, en collaboration avec Götz. Cette traduction en vers non rimés, fruit des dernières années passées à l'Université de Halle, avait été publiée en 1746 à Francfort et Leipzig sans l'autorisation d'Uz, et augmentée de quelques poésies lyriques de Götz. Outre Anacréon, Uz avait déjà transposé divers fragments de Pindare et d'Homère : et ces traductions l'incitaient à des imitations assez peu personnelles où sa nature aimable et pleine de mesure s'inspirait des motifs et des rythmes de ses modèles. Mais bientôt le jeune poète subit la contagion du milieu et l'influence du renouveau lyrique suscité par les Odes de Hagedorn, les poèmes de Pyra et de Lange, les premières publications

1. *Briefe an einen Freund*, p. 411.

2. II, p. 295.

de Gleim. L'étude d'Anacréon combinée avec la lecture des petits poètes français lui suggère ses premiers vers. La revue de Schwabe, *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* avait pu éditer deux poèmes d'Uz dès 1743 ; quelques années plus tard les *Bremer Beiträge* eurent une faveur analogue. Mais le poète ne pouvait se résoudre, malgré les exhortations de Gleim, à éditer un recueil de ses poésies lyriques : sans cesse un scrupule d'auteur, un soin méticuleux lui conseillaient de remettre telle pièce sur le métier, de modifier telle autre, de parfaire la forme d'une troisième ; il pensait en outre devoir exclure du recueil projeté bon nombre de poèmes dont l'inspiration trop anacréontique, le ton trop osé pouvaient faire scandale. Il amenuisa ainsi une série de poésies qu'il soumit pour un ultime contrôle à ses amis Gleim et Ramler et qu'il abandonna « par lassitude¹ » à leur destin. Ainsi parut en novembre 1748 un assez mince volume de « Poésies lyriques » (avec la mention : Berlin 1749) sans nom d'auteur, précédé d'une courte préface, également anonyme, de Gleim. L'ouvrage contenait vingt-neuf odes et chansons dont la belle tenue, le lyrisme émondé et les thèmes poétiques classèrent le poète au rang des meilleurs anacréontiques de son temps.

Certes la forme métrique de ces poèmes était dans l'ensemble assez peu antique, sauf dans l'ode *der Frühling* (1742)² : exceptionnellement ici le poète s'est appliqué en effet non seulement à reprendre un mètre antique, mais à le diversifier, à le nuancer, à l'assouplir ; dans l'alexandrin non rimé et iambique, il remplace l'iambe du troisième et du sixième pied par des anapestes :

Vor dir|scherzt He|be dahin :|es lälchen lau|ere Lüf|te

et dans les vers pairs, plus courts, le troisième et le quatrième pied substituent également à l'iambe l'anapeste :

In Tān|zen, wel|che die Flö|te bedeckt

Cet heureux mélange d'iambes et d'anapestes dans une strophe de quatre vers groupés en deux types différents prouvait une grande virtuosité et devait, par cette refonte de l'hexamètre antique, connaître une certaine faveur chez les successeurs d'Uz : Zachariä et

1. Préface, p. III.

2. I, p. 8 sq.

Ewald von Kleist en particulier. Mais cette innovation est isolée dans le recueil : toutes les autres pièces sont rimées et n'offrent plus de savantes combinaisons de mètre. Dès lors ce n'est plus par la forme, mais par les thèmes qu'elles prennent place dans les productions de l'anacréontisme allemand.

*
* *

Les poésies groupées aujourd'hui dans le premier et le second livre des œuvres complètes d'Uz figuraient déjà, sauf de rares exceptions, dans le recueil des *Lyrische Gedichte* de 1749. Nombre d'entre elles avaient été écrites et publiées beaucoup plus tôt : une pièce comme *Der Frühling* avait été composée dès 1742 et imprimée en 1743, sous l'anonymat, dans la revue de Schwabe ; telle autre, comme *Ein Traum*, composée en 1743 ou 1744 n'avait vu le jour qu'en 1748 dans le Tome V des *Bremer Beiträge* ». Les poèmes qui composent actuellement les troisième et quatrième livres ne furent édités qu'en 1754-1755 à Anspach sous le titre de *Lyrische und andere Gedichte*, puis, en 1756 à Leipzig sous une forme encore remaniée. Enfin presque toutes les pièces qui figurent dans les cinquième et sixième livres datent seulement de l'édition de 1768 des *Poetische Werke*.

N'espérons point trouver en ces recueils ni originalité, ni accent personnel. Le vin et l'amour que le poète va célébrer sont les motifs favoris d'Anacréon. Uz reprend donc l'« attirail » classique, l'appareil conventionnel, le décor de roses, de myrtes et de lauriers, les motifs sensuels ou tout au moins les scènes lascives¹. Pourtant il associe à Anacréon d'autres modèles, des disciples modernes : Clément Marot et Chaulieu², La Fontaine et Hagedorn. Esprit à la

1. Cf. une femme au bain (I, p. 23), un joli galbe de poitrine voilé d'une légère mousseline (II, p. 166, 205).

2. Cf. *Briefe an einen Freund*, p. 22-23 :

Chaulieu, dem, bekränzt mit Rosen,
Alle Grazien liebkosen,
Du, Lyäens weiser Sohn,
Fröhlicher Anakreon!
Die ihr nur mit Amorn lachtet,
Rettet euern armen Freund. »

Et Uz se flatte d'écrire :

Lieder, wie mein Chaulieu sang,
Wann er frei von eklem Zwang
Und bei spätem Weine wachte. (II, p. 300).

fois informé et sceptique, il admire ses devanciers sans fermer les yeux sur leurs faiblesses, il juge Opitz « encore rude, quoique offrant de mâles beautés »; il a lu Brockes, dont l'*Irdisches Vergnügen*, à son sens, brille souvent de « fausses couleurs » et Haller, chez qui « l'éclat de l'expression neuve enveloppe de sages enseignements ». Mais c'est surtout de Hagedorn qu'il se réclame; il veut, dit-il, marcher sur ses traces¹ et lui rend hommage en plusieurs endroits de son œuvre²; il partage avec son prédécesseur le goût de la philosophie morale, le culte d'Horace, l'admiration de l'Angleterre — le grand pays d'élection de la liberté³ — et de ses mœurs. Il constate à ce propos, que l'influence anglaise a remplacé l'imitation française, que le prestige de Paris doit s'effacer devant celui de Londres et se demande : est-ce un bien ? Sans doute on ne saurait se dispenser de révéler la muse britannique « inspirée d'un feu divin »; mais « de son vol impétueux et souvent déréglé elle s'élance à des hauteurs, où personne ne peut la suivre⁴ » et n'est pas exempte d'emphase. « Ihre Schönheiten sind ungemein; aber ihre Fehler nicht minder. Denn der Britte hält in keiner Sache Mass : sein Feuer reisst ihn zu Ausschweifungen hin, und er gefällt auch selbst in seinen Ausschweifungen. Aber ist der Deutsche zu entschuldigen, der bei seinem angeborenen Phlegma sich zwingt, ausgelassen hitzig zu tun, und mit kaltem Blute zu rasen? Die englische Art zu schreiben, ist wie die englische Regimentsverfassung : sie sind beide gut; aber nur für englische Köpfe. Aus dieser Ursache haben die klügern Deutschen sich niemals einfallen lassen, die Engländer durchgehends zu ihrem Muster zu nehmen : sie haben allein ihre starke, ihre gedankenreiche und körnichte Art zu dichten nachgeahmet. Dies sind wahre Schönheiten, Schönheiten für alle Zeiten und alle Völker⁵. »

Uz fait preuve dans cette lettre d'une certaine indépendance de jugement en s'élevant ainsi contre l'imitation sans réserve de la littérature anglaise et en rappelant qu'il convient de n'en user qu'avec mesure. En s'engageant trop avant dans cette voie, la poésie allemande risquerait de s'écarter de sa vraie

1. II, 349.

2. Cf. II, p. 69, 314, 361, etc.

3. I, p. 242.

4. II, p. 310-311.

5. II, p. 313-314.

route¹, de renoncer au naturel, de ne plus parler sa langue propre ; elle oublierait bientôt la spontanéité et verserait dans l'artificiel :

In Ländern voller Lichts, in aufgeklärten Zeiten,
Soll wider die Vernunft allein die Dichtkunst streiten² ?

Uz met donc les Allemands en garde contre le danger d'une recherche trop systématique de nouveauté et les convie à revenir à la noble simplicité, à cette « edle Einfalt » qui a fait la grandeur de la poésie gréco-latine³.

Notre poète apparaît ainsi comme un homme plein de bon sens ; et même certaines erreurs de ses jugements littéraires ne sauraient infirmer cette opinion. Avec le recul du temps, la postérité, par exemple, n'a pas ratifié le jugement si favorable qu'Uz portait sur le baron de Cronegk. Il pensait que cet écrivain était destiné à devenir le grand poète tragique qui manquait à l'Allemagne, puisqu'en lui « l'esprit audacieux et sublime de Corneille s'unissait à la grâce de Racine qui nous émeut jusqu'aux larmes⁴ ». Il laisse assez percer par là quelle grande admiration et quelle non moins vive amitié il nourrissait pour l'auteur de *Codrus*, cette tragédie bien oubliée qui inspirait à Uz cet autre éloge de Cronegk : « Er würde der Corneille der Deutschen geworden sein, wenn er nicht so jung gestorben wäre. Er war in allen Absichten ein ausserordentliches Genie⁵. »

..

Tel était l'homme. Mais quelle fut son œuvre ? Ce que nous avons déjà dit de ses goûts et de ses préférences littéraires laisse présager que son inspiration rejoindra celle de ses devanciers qu'il a le plus vantés et avec lesquels il se sent des affinités. Et d'abord la muse du poète va chanter les thèmes favoris que nous avons déjà rencontrés chez Hagedorn et Gleim. Elle fuit la ville où on voulait la louer à gages et tirer d'elle, à l'occasion d'un mariage ou d'un anniver-

1. II, p. 315.

2. II, p. 320.

3. II, p. 324.

4. I, p. 250.

5. *Briefe an einen Freund*, p. 84, (14 juin 1758). Ajoutons que c'est Uz qui prépara l'édition, parue en 1768, des poésies de Cronegk. Il y éprouva beaucoup de difficultés en raison de l'écriture très négligée et de la ponctuation très défectueuse de l'auteur. Elève de Gellert, Johann Friedrich Freiherr von Cronegk mourut, jeune encore, dans la nuit du 31 décembre 1757 au 1^{er} janvier 1758. Rectifions au passage une faute d'impression dans Biese (*Deutsche Lit-Gesch.*, Beck, München 1930, p. 522 du tome I) qui donne comme date de sa mort l'année 1785.

saire, des poèmes de circonstance, qui n'étaient point le fait d'Uz¹. Elle se détourne également des graves sujets qui inspirent d'ordinaire l'ode ; sa lyre n'a pas le feu nécessaire pour chanter les victoires de Frédéric II — comme le fit Gleim — et il abandonne à Ewald von Kleist le soin de faire entendre de belliqueux accents². L'ode pindarique traditionnelle est elle-même d'un ton trop élevé pour notre poète :

Denn nur von Lust erklingt mein Saitenspiel,
Und nicht von leichenvollem Sande,
Von kriegrischem Gewühl
Und vom gekrönten Sieg im blutigen Gewande³.

Sa muse, fuyant donc les tristes pensers⁴, n'aura pour maîtres qu'Anacréon et Horace, et se consacrera à la « sage volupté⁵ ». Et, dès l'abord, il convient de préciser sous quelles espèces Uz conçoit le culte d'Anacréon et dans quelle mesure il s'adonne à la volupté.

La pièce *An Chloen*⁶ rend sensible, dès les premières pages du recueil, la profonde affinité qui lie l'inspiration d'Uz aux thèmes anacréontiques. L'amour — « Cyprisor » — a convié le poète à renoncer au fier luth, sur lequel il voudrait rivaliser avec Pindare et chanter les vainqueurs ; il lui met en main une nouvelle lyre, en lui disant :

Tu, wie der Tejer Greis,
Der keines Helden Preis
In seine Leier sang,
Die nur von Liebe klang.
Er sang voll Weins und Lust
Und an der Mädchen Brust.
.....
Verfolge seine Spur ;
Er folgte der Natur ;
Du sollst bei Lieb und Wein,
Wie er, mein Dichter, sein.

. Cf. I, p. 42-43 et 83 (fin) et divers passages de lettres dans lesquelles Uz confesse sa répugnance pour les poésies de commande, fût-ce pour le mariage d'une princesse : « Ich arbeitete an solchen Lobschriften mit Zwang und Widerwillen » (*Briefe an einen Freund*, p. 48) et encore : « Wie kommen Sie auf den Gedanken, von mir ein Gedicht auf eine Huldigung zu erwarten ? Ich bin von jeher allen Arbeiten dieser Art gram gewesen, und habe, was ich oftmals in dieser Gattung schreiben müssen, allzeit mit dem äussersten Widerwillen verfertigt. (id., p. 141).

2. p. 239.

3. *An die lyrische Muse*, I, 49-50.

4. I, p. 98-99.

5. I, p. 100.

6. I, p. 14-16.

D'emblée se manifeste l'union presque indissoluble de l'amour et du vin. C'est toujours sous ce double aspect — *Baccho et Venere* — qu'Anacréon est envisagé par ses disciples allemands.

Wann er von Liebe singt, so zecht er mit Lyäen,
Und lässt in seinem Lied nicheine Venus sehen,
Die lächelnd ihm den Wein, umkränzt mit Rosen, reicht,
Indess der schlaue Scherz an seiner Seite schleicht;
So liebt Anakreon; drum heisst er auch der Weise.
So lieb'ich, unbesorgt¹.

Quoi d'étonnant dès lors, si la notion de *Wollust* tient une si grande place chez Uz et chez les autres poètes de mêmes tendances ? Ne semble-t-elle pas l'aboutissement logique des prémisses posées ? Mais ici encore il ne faut point se méprendre sur la valeur exacte de ce concept : il ne désigne point ces « zügellose Triebe² », ces désirs indisciplinés qui s'égarent s'ils ne sont point sévèrement contrôlés ; chez l'animal qui s'abandonne à l'instinct, ils ont nom de « rut », mais chez l'homme ils se subliment en amour³.

Certes, suivant le précepte d'Horace, le poète rappelle fréquemment qu'il faut se hâter de cueillir les fleurs de l'existence⁴ : elles ne parent que peu de temps le « rude chemin de la vie » et sont tôt fanées. Aussi est-ce folie de gaspiller ce temps précieux et de s'embarasser de problèmes ontologiques et philosophiques (Uz raille à plusieurs reprises la théorie leibnitzienne des monades⁵). Le bref délai que la vie nous accorde, il faut donc le consacrer au plaisir, au vin et à l'amour⁶. Et tandis qu'il prêche cet évangile de la joie, on croit parfois entendre une sorte de « *Gaudeamus* » renouvelé de Günther⁷ :

Ergetzt euch, Freunde, weil ihr könnt.

Eh quoi ? ne nous convie-t-il pas à rechercher avidement la satisfaction de tous les plaisirs ? L'homme, convaincu de la fragilité de

1. II, p. 329.

2. I, p. 87.

3. I, p. 126. Uz oppose ainsi *Liebe* à *Brunst*. Mais pourquoi souhaite-t-il ailleurs :
Um deinen weissen Hals die Arme brünstig legen ? (I, 133).

4. I, p. 100-101.

5. I, p. 111, 116.

6. I, p. 132.

7. *Die Freude*, I, p. 137.

toutes choses et particulièrement de la brièveté de l'existence, ne vait-il pas se mettre passionnément en quête des plus grossières jouissances ? Rien ne serait plus contraire à la pensée d'Uz. Cette *Wollust* qu'il prône, est toujours chez lui synonyme de *schlaue Lust* ; elle implique un choix raisonné, elle s'accompagne de sagesse. Or la vraie sagesse est celle qui, parée du léger vêtement de la volupté, au sein de tendres joies, se couronne de roses¹, mais qui ne saurait se résoudre à donner à l'âme l'habitude de plaisirs violents et tumultueux, dont l'intensité exclurait la durée. Au plaisir déprimant et fugace, l'homme doit préférer les satisfactions durables et ennoblissantes. Non que les plaisirs des sens doivent être bannis ! Mais les *Freuden* du corps ne doivent pas faire obstacle au *Vergnügen* de l'âme. Il importe donc de ne pas se livrer sans discernement à tous les plaisirs également, mais bien d'opérer une sélection, de leur appliquer une certaine mesure :

So lockend jene Freude lacht,
Die nur die Sinne trunken macht,
So nah ist sie dem Ueberdrusse.
Die Wollust, vom Geschmack ernährt,
Stirbt unter dummen Ueberflusse :
Sie bleibt bei sparsamem Genusse
Weit länger schön und liebenswert.

Du Tochter wilder Trunkenheit,
Fleuch, ungestalte Fröhlichkeit,
Und rase nur bei blöden Reichen !
Sie mögen durch entweihten Wein
Die sanften Grazien verscheuchen !
O Freunde ! lasst sie Tieren gleichen :
Uns lasse Bacchus Menschen sein² !

La peinture de l'amour sera chez Uz de tous points conforme aux principes qui viennent d'être exposés. Nous ne rappelons que pour mémoire le portrait — très XVIII^e siècle — du petit dieu mutin qui, le carquois sur l'épaule, décoche avec son arc doré ses flèches de buis léger dont la blessure est délicieuse. Il séjourne de préférence à Amathonte et à Paphos, où un bois de myrtes et de lauriers lui est consacré, rempli des chants du « doux rossignol » ; l'Arcadie est égale-

1. I, p. 137.

2. I, p. 139.

ment son pays d'élection, où des sources murmurent, qui s'épanchent en un lac calme, cependant que les fleurs, le gazon, les bosquets, « tout convie à la tendresse enamorée ». Son front est paré de roses ; autour de lui volètent, allégories humanisées, les baisers et les ris, les flatteries et la lascivité, le chœur des Grâces qui chantent :

Manch Lied Anakreons, manch sapphischer Gesang¹.

Son messenger est Zéphir, qui apporte au joli dieu les plaintes des amants sur ses ailes parfumées de rosée.

Si quelques poèmes — et spécialement *der Sieg des Liebesgottes* — traitent ainsi de l'amour sous son aspect mythologique, la plupart des poésies lyriques cependant abordent le problème par un côté plus humain. L'Amour devient alors une force mystérieuse ranimée par le printemps et le spectacle du renouveau², un instinct puissant et naturel, auquel il ne faut pas résister :

Die den Weisen selbst betört...
Und der Frommen Andacht stört.

Et cet amour ne saurait être platonique, c'est-à-dire se borner à un froid échange de pensées graves qui font obstacle au désir³. Il doit au moins s'accommoder de baisers et de privautés. C'est assez que plus tard, quand l'amour a fui, la raison le retienne. On s'étonne un peu de rencontrer aux premières pages du recueil une strophe où s'exprime un sentiment viril, un désir ardent, une impatience fébrile. N'est-ce pas une passion dévorante que celle qui parle en ces termes :

Mein Blut strömt mit geschwindern Güssen ;
Ich brenn, ich zittre, sie zu küssen ;
Ich suche sie mit wilden Blicken,
Und Ungeduld will mich ersticken,
Indem ich immer sehnsuchtsvoll
Sie sehen und nicht umarmen soll⁴.

Quand le poète décrit avec un plaisir manifeste les parties du corps de Chloé et célèbre amoureusement ses yeux ensorcelants ou ses

1. II, p. 152.

2. I, p. 154-156.

3. I, 154-155.

4. *An Chloen*, I, p. 18.

bras d'une blancheur de neige; quand il voit — ce n'est hélas qu'en rêve — la bien-aimée se dévêtir sous ses yeux avides et livrer progressivement toutes les splendeurs de son corps¹, ou presque; quand il souhaite de surprendre au matin les ébats amoureux des couples légitimes et reconnaît que le mariage, honni des anacréontiques, peut être une source de joies et de ravissements², ne croit-on pas se trouver en présence d'un amour robuste, impérieux, qui ne lâchera pas la proie pour l'ombre?

Et pourtant cette apparente vigueur faiblit bientôt, ce matérialisme s'estompe : l'instinct et le sentiment se laissent leurrer, déposer. Nous pensions avoir affaire à une forme incoercible de l'amour-passion, de l'amour-torrent! Et voici que le poète, dès son premier recueil — et la remarque vaudra *a fortiori* pour les œuvres de la dernière période — témoigne d'une certaine lassitude : non seulement il esquisse déjà le revirement qui caractérisera ses œuvres morales et essaie de canaliser, de dévier vers de plus nobles objets le bouillonnement de ses artères; mais encore il constate avec amertume qu'un trop grand nombre des poètes de l'amour a défloré et édulcoré ce sentiment, en a galvaudé l'expression, en a affaibli la valeur et affadi la beauté. Il ne s'y trompe point; ses contemporains ont trop imité Gleim et à travers lui, Anacréon :

Wie lang soll jeder rauhe Mund
Im Ton Anakreons dich zu besingen wagen?

crie-t-il à Vénus³.

Nie war dein Freund Anakreon
So schwatzhaft, obgleich alt; und Amor hasst Geschwätze⁴.

Uz dira encore plus nettement un peu plus tard :

Zwar Deutschland hat, in ungeheurer Menge,
Von Lieb und Wein erbärmliche Gesänge.
Der Kenner Spott verfolgt sie mit Recht⁵.

Pour mieux fustiger ces trop nombreux chantres, non qualifiés,

1. *An Chloen*, I, p. 18 et I, p. 23-24. *Ein Traum*.

2. *Der Morgen*, I, p. 25-26.

3. I, p. 77.

4. I, p. 78.

5. II, p. 340.

des baisers et du vin, qui se bornent à imiter maladroitement Gleim, — *imitatores servum illud pecus* — Uz écrit cette strophe qu'il pense vengeresse :

Wie hass' ich diese Liederbrut
Der Affen deines Gleims, die deinen Ruhm entweihen,
Und nüchtern und mit kaltem Blut
Sich, zu Lyäens Lob, bei Wasser heischer schreien¹!

Et il ne voit pas, qu'en pensant épargner à Gleim pareille critique, il l'en accable indirectement et se condamne lui-même *ipso facto*. Car Gleim, plus qu'Uz encore, et plus longtemps, a été le chantre monotone du plaisir; l'amour a été pour lui plus un thème littéraire qu'un épanchement du cœur, un thème voué aux répétitions, aux redites, aux métaphores et aux images identiques, un thème conventionnel sans lien avec la réalité, dont seule la grâce pouvait faire pardonner, sans faire oublier, le peu de variété.

A cet égard précisément Uz témoigne d'un louable souci de diversifier et de nuancer le thème de l'amour plus que son ami n'avait fait. Non que son expérience soit plus large et plus profonde, mais simplement parce qu'il s'inspire de modèles plus nombreux. A côté des anciens et de Hagedorn nous avons cité déjà les Français, de Marot à Chaulieu, en passant par les *Contes* de La Fontaine. Aussi trouve-t-on chez Uz, en dehors des thèmes habituels de l'anacréontisme, certains motifs plus hardis, de plus audacieuses arabesques dont il rehausse la trame conventionnelle de l'anacréontisme. Certes on ne saurait parler de libertinage proprement dit. Pas plus que Gleim, Uz ne trahit les trésors d'une riche expérience sensuelle, puisque nulle femme n'a traversé sa vie. Si son imagination se donne parfois libre carrière et se plaît à évoquer une scène galante ou soulève le rideau des plus strictes intimités², sa sensualité reste généralement pleine de retenue et ne dégénère que rarement en lascivité : dans ce cas elle n'est au surplus, en ce XVIII^e siècle allemand, qu'un ornement littéraire dont on aurait tort d'exagérer l'importance : c'est l'erreur que commit Wieland, jeune encore, quand, sur les conseils de Bodmer, il accusa Uz d'être un corrupteur des mœurs. Certes l'honnête Uz ne pensait point déchaîner un

1. *An Venus*, I, p. 78.

2. Cf. *Ein Traum*, I, p. 23-24. *Der Morgen*, I, p. 25-26.

scandale par ses vers. Ne reprochait-il pas lui-même à Lessing d'avoir traduit une « épigramme obscène de Martial¹ ? »

Mais il a le mérite de mêler à sa description plus ou moins licencieuse une juste part d'observation. Il note, par exemple, que les désirs réfrénés prennent la nuit une épuisante revanche sur les sens exaspérés :

Die Nacht, wer kennt sie nicht, die Freundin holder Glut?
Verfolgt, wann alles ruht,
Mich mit Erscheinungen und flammenreichen Bildern,
Die mir die Liebe reizend schildern².

Et comme ce trait n'est pas isolé, mais se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Uz, peut-être n'est-il pas téméraire d'affirmer qu'il a pressenti, en cet aveu direct ou sous la forme du conte, une grande vérité, un fait scientifique moderne : sous la légende de Morphée, auquel les bergères reprochent de leur donner des songes peu chastes, Uz devine que le rêve libère l'individu du refoulement diurne. C'est donc avec raison que Morphée, pour se disculper, met à nu le cœur des plaignantes, et pose cet axiome :

Ein jeder gleichet seinen Träumen³.

Uz anticipe ainsi la théorie de Freud, d'après laquelle le rêve représente la réalisation déguisée d'un souhait qui s'ignore, exprime nos plus intimes tendances, révèle notre plus secret caractère, compense l'insuffisance de la réalité : le rêve sert ainsi d'exutoire aux désirs inassouvis et réalise fictivement l'idéal auquel tend le moi profond⁴.

Et voici un second élément de variété, introduit en poésie par Uz, et auquel Gleim ne nous avait pas habitués : c'est le cocuage. Chez Gleim il semble toujours que les belles n'aient ni parents qui les

1. *Briefe von J. P. Uz an Grötznar*, p. 34.

2. II, p. 291.

3. I, p. 141.

4. C'est le mérite de l'école psychanalytique moderne d'avoir montré et souligné ce genre de corrélations. Du point de vue littéraire, il n'est pas sans intérêt de rappeler que Freud a beaucoup emprunté au romantisme allemand : l'importance, le sens et l'interprétation des rêves tiennent déjà une grande place dans le *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Et de même la prépondérance en l'homme de l'élément sexuel, le rôle de la *libido* de Freud, l'apparition au seuil de la conscience de pensées équivoques, de sombres désirs, de tendances qu'on ose à peine s'avouer, tout cela n'avait-il pas déjà été mis en œuvre par le romantisme et spécialement par Tieck ? (Cf. Ricarda Huch : *die Blütezeit der Romantik*, p. 124-128).

Mais il est curieux de noter ici qu'Uz fait, dans ce domaine, figure de précurseur. N'a-t-il pas avoué lui-même quelles luxurieuses visions hantaient ses nuits ?

observent, ni maris jaloux, ni galants entreprenants : si d'aventure une mère intervient, ce n'est généralement pas pour surveiller sa fille, mais pour se poser en rivale de cette dernière. Uz se montre moins indifférent aux conditions ordinaires de la vie. L'amour, même en la forme atténuée qu'il revêt dans l'anacréontisme, ne va pas sans troubler quelques rapports sociaux. Pourquoi donc le poète n'accueillerait-il pas cette donnée réelle, dont nul lecteur ne peut s'offenser, puisqu'il est entendu d'avance que ces poèmes lyriques ne sont point une confession, mais seulement l'occasion de parler d'amour ? Uz fait donc une place à cette heureuse donnée littéraire du cocuage, à ce vieux thème de fabliau qui connut jadis une large fortune et n'a pas épuisé sa force comique. Uz crée même en son honneur un dieu spécial : « der Gott der Hahnreischafft » qu'il appelle « le frère d'Amor », et qui s'introduit avec lui à minuit auprès des belles que négligent leurs maris¹. Or, nul n'est à l'abri du cocuage. Même les hommes informés qui ont beaucoup médité du mariage, ne se laissent-ils pas un jour prendre au piège ? Et qu'est-ce qu'un mari ? C'est, en puissance, ou en fait, un homme trompé, c'est un « Hahnrei » possible ou un « Hahnrei » qui s'ignore. Telle est, en effet, la pensée d'Uz :

Der gestern, wie ein Almanach,
Von Eh und Weibern sprach,
Kann heute Mann und morgen Hahnrei werden².

Uz nuance encore son interprétation de l'anacréontisme par un autre procédé qui, comme dans le cas précédent, prouve qu'il se meut dans un monde moins imaginaire, moins étranger à la vie réelle, que son ami Gleim. Chez la plupart des poètes, les amants n'ont cure des soucis matériels. De quoi vivent-ils ? D'où leur vient l'argent nécessaire à leur entretien ? Questions triviales, indignes de trouver place en poésie et qu'on ne pose même pas ! Plus proche de la réalité, Uz a le courage d'évoquer cet important problème et de souhaiter dans son *Neujahrswunsch* qu'« un ruisseau aux flots d'or » s'égare jusqu'à lui :

Denn unsre Weibchen kosten viel,
Wenn sie uns lieben sollen :

1. I, p. 117-118.

2. II. p. 292.

Wie viel erfordert Putz und Spiel
Und wenn wir schmausen wollen¹.

De même il s'écarte de la tradition en ce qui concerne les scènes d'amour. D'ordinaire, on ne sait guère chez Gleim dans quel cadre, en quel lieu elles se déroulent : le plus souvent, elles se situent en plein air, — héritage des « bergeries ! » — dans un printemps perpétuel, au milieu des pâtres et des bergères endormis sous les arbres familiers : ainsi l'atmosphère générale, la douceur de la saison sont à l'unisson des cœurs. Mais ce n'est là — la chose est claire — qu'une convention poétique, et Uz n'hésite pas à le déclarer expressément. Pourquoi l'amoureux, plein de sagesse, lierait-il son bonheur à la constance des beaux jours ? Ne peut-on aimer que lorsque le printemps émaille les prés de fleurs ? « Der Frühling mag verblühen », s'écrie Uz. Et de vanter l'amour dans la chaleur quêtée des chambres bien closes ! Vienne donc l'hiver ! Bacchus comme Vénus savent s'en accommoder :

Dem Weingott ist es nie zu kalt,
Und auch der Liebe nicht, lockt Venus gleich nicht immer
In einen grünbelaubten Wald.
In Büschen rauscht kein Kuss :
Doch Amors zarter Fuss
Entweicht in warme Zimmer².

Ce réalisme est à coup sûr un élément nouveau du lyrisme chez Uz ; il peut aller jusqu'au macabre quand le poète évoque le marin ou le marchand qui a fait naufrage et dont l'épouse attendra en vain le retour :

Er wird, in tiefer See begraben,
Die giergen Fische laben³,

ou quand le poète se représente l'horrible pourriture qui rongera son corps dans la mort⁴. Il peut aussi descendre jusqu'au trivial, au scabreux, à force de précision dans les détails trop intimes. Était-il indispensable de rappeler au lecteur le rôle du « mol canapé » dans

1. I, p. 116.

2. *Der Winter*, I, p. 146-148.

3. I, p. 269.

4. I, p. 293.

la pièce de *L'Hiver*¹ ? Est-ce là un avantage sur Gleim et faut-il en savoir gré à Uz ? Non, c'est presque un recul et une souillure. Car, puisqu'on accepte l'hypothèse initiale d'un monde conventionnel, trop de précision réaliste gâte le tableau et risque presque de salir. Uz côtoie ici le genre polisson².

Il est une autre infériorité qu'on serait parfois fondé à reprocher à Uz : il lui arrive par moments d'être long et diffus, presque verbeux. Il se plaint lui-même des « wörterreiche Sätze³ » chez les trop nombreux poètes qui ont imité Gleim. Oublie-t-il donc qu'il a été prolix en quelques-unes de ses œuvres, dans les petits comme dans les plus longs poèmes ? La pièce *Die Liebe*⁴ développe pesamment en 64 vers une série de lieux communs, dont il tirera, en les amplifiant à l'extrême, une ennuyeuse épopée amoureuse de 69 pages : *Der Sieg des Liebesgottes*⁵.

*
* *

Nous passerons rapidement sur les autres thèmes de l'anacréontisme qu'Uz traite sans grande originalité et qui, de ce fait, ne méritent guère de nous retenir. Une seule fois Uz a fait l'éloge du tabac⁶, moins d'ailleurs pour noter la nuance exacte de ce plaisir presque immatériel que pour tirer un enseignement des légers flocons de fumée qui se dégagent de la pipe d'argile. La pensée, nous donne-t-il à entendre, suit rêveusement le nuage bleu qui s'élève dans l'air et à sa suite « s'élance vers de plus hauts objets » ; au terme de sa course méditative, elle découvre dans la fumée du tabac le symbole de la vanité de toutes choses :

Rauch ist alles, was wir schätzen :
Unser teuerstes Ergetzen,
Unser Leben selbst ist Rauch.

Le vin est l'objet de plus fréquentes considérations, et, dans ses poésies anacréontiques, Uz le célèbre presque toujours en même

1. I, p. 148, v. 31-33.

2. Cf. I, p. 200 (fin).

3. I, p. 78.

4. I, p. 153-156.

5. II, p. 149-218.

6. *Der Tabacksraucher*, p. 162-164.

temps que l'amour, sous les espèces de son dieu, Bacchus ou Lyäus. Cette liqueur divine est naturellement nantie des plus sublimes qualités et l'époque des vendanges est pour l'homme qui sait goûter les joies de la vie une période de vie intense¹.

Was ist ein Leben ohne Wein?

C'est le vin qui inspire les meilleures chansons aux « poètes transis » et donne le plus d'esprit; c'est lui qui, en rendant des forces nouvelles au vieillard, lui permet d'être amoureux encore; il polarise les plaisirs, les rires et les chants et bannit les soucis²; il est enfin l'ami de l'amour et les joies qu'il offre ne sont complètes que si le dieu de l'amour accompagne le dieu du vin :

Denn Amor ist ein Freund des Weines
Und ohne Küsse schmeckt kein Wein³.

Est-ce à dire qu'il convienne de se livrer sans mesure à cette nouvelle jouissance et de boire d'une manière effrénée? Que non! Comme en amour, la modération doit présider au *Weingenuss* et ne pas le laisser dégénérer en *Völlerei*. Le poète ne redoute rien tant que le déchaînement bestial des plus bas instincts de l'homme qui est en proie à l'ivresse; ces regards noyés, ces mains molles, cette démarche hésitante sont la rançon de grossiers plaisirs qu'il faut laisser aux barbares :

Es müsse kühne Völlerei
Nicht, unter bäurischem Geschrei,
Mit ihrem Thyrsus hier gebieten!
O Bacchus, gehe still vorbei,
Und rase bei den Scythen⁴.

L'ivresse que dispense Bacchus ne doit pas être autre chose qu'une exaltation qui, dans tous les cas, « reste digne des chastes Muses⁵ ».

Par ce détour, nous revenons à ce couple presque indissoluble, à ces deux amis toujours étroitement unis dans l'anacréontisme :

1. Cf. *Die Weinlese*, I, p. 60.

2. Cf. *Ermunterung zum Vergnügen*, I, p. 76.

3. I, p. 61.

4. *Die Trinker*, I, p. 167-168.

5. I, p. 261 : Horaz.

l'amour et le vin. On ne saurait citer tous les passages dans lesquels Uz chante à la fois « l'amour et le vin », « les femmes et le vin », « Bacchus und die Liebe ». Mais une question se pose : lequel des deux l'emporte finalement dans l'estime du poète ? Auquel iraient ses suffrages s'il lui fallait choisir¹ ? N'en doutons pas : c'est l'amour qu'il préfère, à l'âge où Bacchus et Vénus ne se font point mutuellement tort.

Weiche, Wein ! Wo Phyllis ist,
Trinkt man seltner, als man küsst !
Bacchus, weg ! Ich will nun küssen².

Et le poète de supplier « les petits dieux pleins de ruse, dont la flèche ne manque jamais un cœur », d'égayer longtemps sa jeunesse :

Wann ihr einst entwichen seid,
Will ich bei Lyäen lachen³.

Tous ces aimables et amoureux propos d'un poète, pour qui « nicht küssen und nicht scherzen⁴ » était le pire sort, ne s'élèvent guère au-dessus de la médiocrité du lyrisme contemporain, car la conception qu'ont de l'amour les poètes anacréontiques est elle-même médiocre et fade, et par surcroît équivoque. Nous entendons par là que, malgré leurs serments, les héros de cette galante époque sont plus inconstants que fidèles, que leur inclination suit leur désir, ce « flatterndes Verlangen⁵ » qui est chose légère et mobile. Que déclare Sélimor, l'un des héros de *Der Sieg des Liebesgottes* ?

Die Schönheit fesselt mich, wo ich die Schönheit finde :
Drum lieb ich Lesbien ; drum lieb ich dich, Selinde⁶.

Leur sentiment — mais peut-on parler de sentiment à propos d'états

1. Les deux idées sont étroitement associées même dans les lettres du poète. Voici par exemple des formules fréquentes dans la correspondance d'Uz : « Trinken Sie, küssen Sie und schreiben Sie mir ferner, dass Sie getrunken und geküsst haben ». — « Hören Sie nicht auf zu küssen und zu trinken ». (*Briefe an einen Freund*, p. 71 et 40.)

2. *Frühlingslust*, I, p. 31.

3. *Die Liebesgötter*, I, p. 74.

4. *An Amor*, I, p. 41.

5. II, p. 138.

6. II, p. 186.

d'âme aussi superficiels? — est fait de tendresse passive et de respect, il n'a aucun trait de la volonté de puissance, de la soif de conquête, rien non plus de l'amour-passion. En vertu même des principes de modération et de sagesse que nous avons étudiés, cette forme de l'amour, si elle existait ici, serait tôt endiguée; le flot en serait détourné et assagi. Nous avons montré déjà que l'amour digne de ce nom devait, pour les poètes anacréontiques, dépasser l'instinct animal, s'attacher à un plus haut idéal : rechercher non seulement un cœur tendre, mais un noble esprit :

Nur dieses liebest du, dies darf der Weise lieben :
 Doch dieser mässigt sich auch in erlaubten Trieben.
 Ein sanftes Feuer ist der wahren Liebe Glut :
 Im Herzen ist ihr Sitz, und nicht allein im Blut.
 Sie füllt die Seele nicht mit blinden Finsternissen ;
 Das Herz wird nicht von ihr verderblich hingerissen :
 Es liebet mit Vernunft und ohne Raserei,
 Und wenn die Weisheit winkt, so wird es wieder frei¹.

Dans une telle conception il n'y a point place non plus pour le désespoir d'amour : les héros anacréontiques sont le contraire d'un Werther. Si Damon et Werther présentent ce trait commun de chercher l'oubli dans la bouteille, leur résolution finale diffère totalement :

Weil Phyllis untreu ist, will Damon sich erstechen ;
 Doch will er klüglich erst mit seinem Weine sprechen.
 Sein klügrer Wein gibt ihm den Rat,
 Er soll durch eine gleiche Tat
 Sich an der Ungetreuen rächen².

On noie donc le chagrin d'amour ou on le neutralise par une nouvelle inclination. On laisse à d'autres l'élégie, « die stets in Tränen schwimmt³ » et on suit le conseil d'Anacréon :

Hört eine Schöne nicht, so hören andre Schönen.

Mais si l'œuvre d'Uz n'offrait d'autres richesses que cette plate poésie amoureuse de conception si indigente, il apparaîtrait seule-

1. II, p. 334.

2. II, p. 275.

3. II, p. 329.

ment comme un très pâle successeur de Hagedorn. Et pourtant son renom dépasse la réputation de Gleim. A quoi doit-il cet avantage? A ce fait qu'il ne s'est pas confiné dans l'anacréontisme, qu'il s'en est évadé. Il faut rendre hommage à la perspicacité, à la rectitude et à la sûreté de jugement d'Uz qui, ayant épuisé les effets d'un lyrisme artificiel et borné, constate avec l'âge que cette forme d'art peut solliciter un jeune poète mais est d'un trop pauvre contenu pour retenir l'attention d'un homme fait. Uz vieillissant se détache donc de l'anacréontisme; dans une lettre à Grötzner il a exposé en termes simples et sobres les raisons de cette désaffection : « Es freut mich, dass auch meine späteren Gedichte noch Ihren Beifall haben. Freilich wird mit den Jahren der Geist ernsthafter und will Nahrung haben und nicht bloss Zucker. Die Tändeleien mit Amorn und Grazien haben ihre Zeit und werden unschmackhaft, wenn sie überhäuft werden¹. » Désormais son inclination d'esprit et son goût personnel portent notre poète à la fois vers la nature et vers les idées, vers le monde extérieur et vers de nouvelles conceptions religieuses, morales ou philosophiques.



Il serait sans doute fort exagéré de voir en Uz un authentique peintre de la nature; il serait même paradoxal qu'un poète anacréontique à tendances philosophiques fût un interprète fidèle de la nature. C'est qu'en effet les préceptes d'une haute sagesse viennent toujours s'interposer entre le poète et le monde extérieur, pour rappeler au premier que la beauté du monde, l'harmonie d'un jour clair, la mélancolie d'un coucher de soleil, la sérénité de l'aube naissante ne sont qu'apparences à la surface des choses. En quoi le Sage — avec lequel le poète tend à s'identifier — a-t-il besoin de vibrer, de communier avec la nature, d'être ému devant elle? C'est du tréfonds de lui-même qu'il doit tirer la substance de ses plus nobles émotions. N'est-on pas tenté d'évoquer les théories modernes, la doctrine de l'impassibilité devant la nature, quand on lit ces vers d'Uz :

Der Weise bleibt sich immer gleich :
Er ist in seiner Lust kein Sklave schöner Tage,
Und stets an innrer Wollust reich².

1. *Briefe an einen Freund*, p. 125 (19 décembre 1769).

2. *I*, p. 146.

Sans insister sur cette attitude, d'ailleurs isolée, du poète, reconnaissons que son interprétation de la nature est dans l'ensemble assez médiocre et encore dominée par le vocabulaire et les réactions de son temps. Elle se dégage rarement des larges généralités dont usait un Hofmannswaldau pour exprimer un sentiment superficiel et peu nuancé. Qui sait pourtant si le sentiment d'Uz devant le spectacle de la nature extérieure n'aurait pas un jour pris une forme plus consciente et ne lui aurait pas révélé une véritable source de lyrisme, s'il n'avait été étouffé par des préoccupations morales ? Car on ne peut douter qu'Uz ait été sensible au charme des choses ; son œuvre en prose comme en vers en témoigne. Il confesse dans une lettre à un ami :

Viel Dinge find ich schön ; du weisst, auch mir gefallen
Des jungen Frühlings Reiz und-seine Nachtigallen,
Und ihr verliebtes Lied und bunter Auen Grün,
Wo um den klaren Bach die Blumen duftend blühn¹.

Et dans un autre passage de sa correspondance s'affirme théoriquement une pareille inclination : « Die hiesigen Gegenden sind die angenehmsten, die man sehen kann. Der Frühling ist nirgend reizender, als hier... In Städten, glauben Sie mir, ist nur ein halber Frühling : der Hauch der Weste ist daselbst nur halb so lieblich, und die Blumen lachen mit einem nur gemeinen Reize. Dort kennet man die Schönheiten der Natur bloss dem Namen nach. Nur auf dem Lande kennet, fühlet und genießt man sie². » Le sentiment est bien là, discrètement présent ; mais son expression prend rarement la forme d'un aveu, d'un abandon lyrique ; car il ne se manifeste guère qu'en de brèves et sobres poussées ; et il joue surtout un rôle subordonné : il tient en effet une grande place dans les poésies morales où « nature » devient alors synonyme de vertu et ouvre la voie qui mène à un bonheur durable. Partout ailleurs la nature n'est que le cadre, où se déroulent les scènes idylliques d'un amour conventionnel.

Même réduit à cet humble rôle, le sentiment de la nature pourrait encore fournir au poète l'occasion de faire œuvre d'art et de prouver sa sensibilité. Quels sont donc les aspects de la nature qu'Uz a fixés ? Quels « moments » en a-t-il retenus ? Tantôt il décrit

1. II, p. 330 (1755).

2. II, p. 257 (1753).

le printemps et le mois de mai, et tantôt l'hiver; tantôt il oppose le calme des champs au tumulte de la ville¹; tantôt encore il note, aux diverses étapes de la journée, le charme du matin, du soir ou de la nuit. L'une des premières pièces d'Uz (*der Frühling*, 1742) est une ode au printemps²: elle développe les plus plates généralités et les plus communes banalités qu'un poète débutant puisse écrire sur un pareil sujet; l'ode est surchargée de mythologie. Uz s'efforce de chanter, avec l'aide de Bacchus, « des Frühlings mächtige Triebe », qui insufflent une vie nouvelle aux êtres et aux choses; mais il est trop préoccupé de Flore, d'Echo, de Philomèle, d'Amor, et de Bacchus pour traiter vraiment le sujet qu'il s'était proposé. De-ci de-là, au cours du recueil, un vers, une expression, une image nous rappellent au passage que le mois de mai donne aux filles le goût des baisers³, que le printemps réveille la joie de vivre⁴. Mais nulle part ne vibre une émotion profonde. La description du poète est toujours subordonnée à une autre fin, qui est, d'ordinaire, d'essence amoureuse. Ou bien, en effet, la nature n'est qu'un décor artificiel où, parmi les myrtes et les roses, prennent leurs ébats de froids personnages mythologiques : faunes et nymphes; les Grâces et les Muses; Bacchus et Silène; Pan et les Zéphyr; Diane et Flore; l'Aurore et Philomèle; Clio et Erato, etc.; ou bien le thème de la nature se prolonge — c'est le cas le plus fréquent — en celui de l'amour, de cet amour idyllique et compassé des bergers à houlettes et des bergères à paniers; ou encore l'évocation de la nature fournit le prétexte à un poème moral, à une méditation, qui en ses conclusions n'a plus aucun lien avec le point de départ. Suivons, par exemple, le poète dans le développement qu'il intitule *Empfindungen an einem Frühlingsmorgen*⁵: la première strophe est irréprochable; elle traduit sobrement des impressions directement ressenties par le poète :

O welche frische Luft haucht vom bebüschten Hügel!
 Welch angenehmer West durchzieht
 Mit rauschendem betauten Flügel
 Dies holde Tal, wo alles grünt und blüht.

1. *Der Weise auf dem Lande*, I, p. 53 sq.

2. I, p. 8-13.

3. I, p. 28; I, p. 32.

4. I, p. 153.

5. I, p. 191 sq.

Mais dès le cinquième vers apparaissent les Grâces ; au treizième la dissertation morale est commencée :

Die ganze Schöpfung zeugt von weiser Güte Händen.

A la sixième strophe l'immortalité de l'âme et le problème du mal s'affrontent et tout le reste du poème est consacré à la glorification de la Sagesse et de la Vertu. Que reste-t-il du thème initial, du thème de la nature ? pas même une douzaine de vers.

C'est presque toujours sous cette forme parcellaire que se présentent chez Uz ces notations de nature. Il est incapable d'en tirer la matière d'un court poème, ramassé et sobre ; mais il peut offrir une strophe ou quelques vers d'assez belle venue. Voici, débarrassée du voisinage de Cythère et de Lesbie, une évocation du soir :

Bereits ertönt in stiller Luft
Der Nachtigall verliebte Klage¹ ;
Sie hüpf't von Zweig auf Zweig und ruft
Mit süßern Liedern, als am Tage²,

Uz ~~la~~ parfois ressenti le mystère dont s'enveloppe la nuit et la mélancolie qu'elle épand sur la terre.

Die schwarze Nacht verbreitet wieder
Ihr melancholisches Gefieder ;
Der sternenvolle Himmel brennt³.

Mais qu'est la nuit le plus souvent pour le poète ? Une occasion de boire ou de dérober des baisers aux belles trop étroitement surveillées. Uz donne alors dans ce cadre la pleine mesure de son talent. Avec l'appoint de l'élément anacréontique, il est capable de brosser un tableautin léger, gracieux, où le sentiment s'estompe, où les diverses parties (nuit, vin, amour) se fondent en une atmosphère vaporeuse.

Die Nacht.

Du verstörst uns nicht, o Nacht !
Sieh ! Wir trinken im Gebüsche ;
Und ein kühler Wind erwacht,
Dass er unsern Wein erfrische.

1. Rendons grâce à Uz : le rossignol ne s'est pas mué en Philomèle !

2. *Der Abend*, I, p. 67.

3. I, p. 262.

Mutter holder Dunkelheit,
Nacht ! Vertraute süsser Sorgen,
Die betrogener Wachsamkeit
Viele Küsse schon verborgen !

Dir allein sei mitbewusst,
Welch Vergnügen mich berausche,
Wann ich an geliebter Brust
Unter Tau und Blumen lausche !

Murmelt ihr, wann alles ruht,
Murmelt, sanftbewegte Bäume,
Bei dem Sprudeln heischrer Flut,
Mich in wollustvolle Träume¹ !

Uz réussira-t-il mieux dans l'art du paysage proprement dit ? Nullement. Il n'a point le don de choisir comme sujet le petit coin de pays que chaque homme chérit au fond de son cœur, auquel il est attaché par mille fibres secrètes : tel était Harvstehude pour Hagedorn par exemple. Quand par hasard Uz commence une description de ce genre, où conduit-il le lecteur ? Dans la vallée de « Tempé. »² Et de nouveau le lecteur sent l'effort arbitraire et factice, il reste froid et insensible devant l'irréalité de ce vallon encombré de mythologie, où les Muses vont errant.

Partout et toujours la nature ne fournit au poète qu'un cadre où s'insère une autre évocation : elle forme la toile de fond, sur laquelle il projette, dans sa jeunesse, une série de scènes d'amour, et sur laquelle il brode plus tard de nobles et hautes pensées dont l'envol l'élève jusqu'à Dieu : son sentiment de la nature n'est plus alors qu'une forme de son sentiment religieux.

* .

Singulière volte-face, dira-t-on, d'un diable, qui, se sentant vieillir, se fait ermite ! Eh quoi ! Un poète qui jusqu'alors n'a su chanter que les joies de la vie et a prêché l'évangile du plaisir, va maintenant réciter des patenôtres et consacrer sa lyre aux louanges de Dieu. Après n'avoir eu souci que des divinités païennes, Bacchus et Vénus, il ose nous convier à lever avec lui les yeux vers le ciel

1. I, p. 149-150.

2. I, 103.

pour chercher dans l'espace infini des preuves de l'existence du Très-Haut ! Contradiction ? Hypocrisie ? Ni l'un, ni l'autre. Mais Uz nous montre, en toute franchise, le double visage d'un poète anacréontique, présente lui-même sa défense et réfute l'objection soulevée.

Tirant argument de son badinage, de ses tableaux un tantinet lascifs, de ses plaisanteries un peu libres, les ennemis du poète anacréontique voient en lui un dépravé. Erreur ! répond Uz. Le sage ne saurait être taxé de dépravation quand il est sensible à la beauté de la femme, quand dans un cercle d'amis il chante le vin, car il

Lebt unbefleckt, auch wann er jauchzt und singet,
Auch wann sein Lied von Wollust sanft erklinget¹.

Il a même la conviction que

..... des Weisen Wollust sei
Mehr Tugend, Freund, als deine Schwärmerei².

Eh quoi ! continue l'accusé, ne quittons-nous jamais le ton tendre ; ne nous arrive-t-il pas de chanter des Théodicées ? Et Uz de rappeler :

Die Mässigung, die Wissenschaft zu leben,
Sich über Glück und Unglück zu erheben,
Sich immer gleich, durch Unschuld gross zu sein
Besingt er auch, wie Chloen und den Wein² ?

Ainsi la muse anacréontique peut se flatter de répandre des idées saines et de sages paroles, tout comme la poésie didactique et morale ; mais, à la différence de celle-ci, elle sait plaire tout en instruisant. Faut-il donc nécessairement qu'un pareil enseignement soit donné d'un air sombre et chagrin ? Est-ce donc un si grand crime que d'avoir pris, au lieu d'un ton austère, une allure enjouée pour répandre de justes pensées ? Or les préoccupations morales et religieuses vont être désormais les deux pôles de la poésie d'Uz. Les idées morales elles-mêmes se groupent essentiellement autour

1. II, p. 341. Cf. Gleim : Après sa conversion, il se défendra également d'avoir glorifié le vice, et dira de sa muse :

Nie aber hat sie ohne Scheu
Den Lastern schön geklungen. (Oeuvres de Gleim, II, p. 333.)

2. Uz, II, p. 342.

des deux notions de sagesse et de bonheur, que nous allons maintenant examiner de plus près.

La sagesse est cet élément subtil qui s'ajoute au simple plaisir, le dépouille de ses impuretés, le clarifie, l'ennoblit et le rend durable, en relève la qualité, et dont l'absence laisse ce même plaisir entaché de vice et proche de la « Raserei » bestiale¹. Elle est la souveraine puissance qui nous affranchit de tout esclavage des sens, guérit l'imagination vagabonde, affine le goût, libère l'âme et enseigne le bien : elle conduit à la vertu, à ses joies fleuries et sûres², à la connaissance de Dieu, dont la propre sagesse se révèle en tout ce qu'il a créé. Toute de mesure et de modération, elle est le grand régulateur des désirs désordonnés et anarchiques de l'homme. « Geniesse mit Geschmack³ » lui dit-elle,

Beherrsche durch Vernunft die sinnliche Begierde :
Denn sonst beherrscht sie dich...
Die schlimmste Knechtschaft ist, ein Sklav der Sinne sein.
Nur Weisheit adelt Lust⁴.

Elle évite ainsi que naisse chez l'homme la satiété, le dégoût des plaisirs vils, trop souvent répétés : « Geniesst mit Mässigung ein sinnliches Ergetzen », répète-t-elle encore.

Was hilft euch die Vernunft, wenn die Begierden siegen⁵.

Faute de se conformer à cette règle, l'homme poursuivra sans cesse un décevant et vain plaisir, une inaccessible chimère. Qu'il s'épargne donc cette redoutable expérience et recherche la joie qui ne le fuira point, la joie au chaste visage, fille de la vertu⁶.

L'homme ne doit pas en effet s'adonner sans réserve aux plaisirs terrestres, fût-ce au commerce de la femme aimée ; il habite l'enveloppe de son corps « nicht bloss zu trunkener Lust⁷ ». Il doit donner à sa vie un sens en pratiquant la vertu, seul gage durable

1. Cf. II, p. 39.

2. II, p. 41.

3. II, p. 60.

4. II, p. 61.

5. II, p. 63.

6. II, p. 71.

7. I, p. 129.

du bonheur, en se préparant aux revers dont la fortune est coutumière, en opposant à l'adversité une âme égale.

Reine Freude quillt allein aus reinem Herzen¹.
Fehlt innre Ruhe nicht, was fehlet meinem Leben².

Le poète aspire à la sagesse que dispense Pallas, « deren Gunst uns bessert »; « er seufzt nach besserer Lust³ ». Il souhaite pour lui-même « de meilleurs dons » que l'apparence du bonheur et de la gloire, à savoir :

Inwendig schön zu sein,
Nicht reich, als an zufriedner Lust,
Nicht mächtig, als in meiner Brust,
Herr über mich allein⁴!

Tout n'est que vanité, hormis la vertu⁵. C'est elle qui donne à l'homme sa vraie grandeur, et lui inspire le vrai courage, celui d'un Socrate qui rend son corps à la terre, mais sait qu'en son âme brûle une étincelle divine, immortelle⁶. L'ardent désir de vérité dont elle est dévorée, cette poursuite d'une lumière qui s'enfuit et se dérobe dans les ténèbres, sont une preuve d'immortalité :

Wir steigen stufenweis' zu stets erhabnern Sphären⁷.

Voilà pourquoi le sage ne doit pas craindre la mort : les âmes qui dans leur vie corporelle ont aspiré au vrai bien, se relèvent dans la mort et goûtent, parmi les prés fleuris et les sources pures de l'Au-delà, d'éternelles délices printanières. Telle est la leçon qui se dégage de la mort de Socrate contée sous le titre de *Der wahre Mut*⁸.

La plus importante des poésies philosophiques d'Uz est le *Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein* (1760), partiellement imité d'une œuvre en prose de l'Espagnol Sarasa, *Ars semper gau-*

1. I, p. 159.

2. I, p. 160.

3. I, p. 222-223.

4. I, 223.

5. I, p. 226.

6. I, p. 229.

7. I, p. 230.

8. I, p. 227-233.

dendi. Ce long poème de 132 pages en alexandrins, — auquel conviendrait à merveille la mention qu'Uz fait de lui-même dans une lettre à un ami : « Ich, der ich unpoetisch bin¹ » — n'est pas en effet un essai poétique, mais bien une dissertation morale et didactique sur les conditions de la vraie joie, les sources de celle-ci et les obstacles qui s'opposent au bonheur des hommes : « die wahre Freude bestimmen, alsdann die reinen Quellen derselben bekannt machen, und hernach erst die Hindernisse des glückseligen Zustandes eines dauerhaften Vergnügens aus dem Wege räumen » : tel est le but de l'ouvrage².

Le poète convie l'homme à goûter les joies saines et pures que lui offre la nature sans fard, au milieu de laquelle tous les êtres vivent sous le signe de la douce vertu³, où il peut trouver le bain régénérateur qui le purifiera des mœurs corrompues « de la ville et de la cour ». Elle le libérera de ses mauvaises inclinations et le rendra au meilleur de lui-même, lui donnera accès aux joies pures que le sage ne cherche point au dehors de soi, mais au fond de sa poitrine. C'est de son cœur qu'il tire son contentement et sa félicité.

Or en quoi consiste cette « Glückseligkeit » ? Elle est avant tout « Erkenntnis, Tugend⁴ », lesquelles :

Beglücken uns, o Freund, indem sie uns vergnügen;

Vérité que le poète retourne aisément en cette autre formule :

Vergnügen fühlen wir, wann wir uns glücklich fühlen⁵.

L'essence de la « Glückseligkeit » est en effet « das Vergnügen⁶ », entendu non comme le plaisir des sens qui subordonnerait ainsi la vertu du sage à la volupté, mais conçu comme la source de la vertu.

Le sage ne fait dépendre son plaisir, et par suite son bonheur, ni des circonstances, ni des caprices de la fortune. « Vergnügen ist das Wesen der Glückseligkeit, die entsteht, wenn wir alle unsere

1. II, p. 258

2. II, p. 4-5.

3. II, p. 20.

4. II, p. 23.

5. II, p. 24.

6. II, p. 5.

natürlichen Begierden erfüllet sehen, und von allem Schmerz befreit sind¹ ». Or il apparaît tout de suite, selon Epicure lui-même, que ce plaisir ne saurait être le seul plaisir des sens², qui ne satisfait point tous les désirs de l'homme, mais bien celui qui rapprocherait le plus possible ce dernier de l'état de perfection. Il suffit à l'homme de fixer son choix avec discernement sur les plaisirs que lui offre la nature pour atteindre au bonheur. « Wir sind bloss unglücklich, weil wir uns nicht zu erfreuen wissen³ ». Mais si l'homme pratique la sagesse, la vertu et recherche la vérité, il est assuré de trouver là les plus nobles et les plus pures joies et de voir sans cesse augmenter la somme de son plaisir : ce plaisir, général et durable, répète encore Uz, ne peut être engendré par les fugitives jouissances des sens ; certes, elles ne sont pas interdites à l'homme³, mais en s'y adonnant, il doit toujours garder une juste mesure, éviter les excès et ne point perdre de vue les plaisirs plus élevés de l'âme, qui doit se sublimer dans la mesure où elle se dépouille des désirs superflus, vains ou grossiers. Ainsi libérée de liens trop matériels, elle s'élève assez haut pour s'affranchir de toute crainte inutile ; elle est assez fortement trempée pour supporter courageusement les événements dont elle ne peut détourner le cours ; elle en puise la force dans la croyance en un Dieu sage et bon qui gouverne le monde et le destin des hommes, et dont l'existence peut être prouvée par les qualités mêmes de ses créatures. L'âme tire ainsi, du spectacle harmonieux de l'univers et de son organisation selon un plan divin, la certitude de l'immortalité et une nouvelle raison de surmonter les contrariétés de la vie.

Telles sont les idées esquissées d'abord dans une préface, puis longuement développées dans le *Versuch* sur le plan didactique et moral.

* .

Et ce sont ces mêmes idées que nous retrouvons transposées en poésie religieuse, le dernier genre poétique auquel se soit essayée la muse d'Uz. Celui-ci rejoint en ce domaine son prédécesseur Brockes, si différente qu'ait été l'évolution de leur lyrisme.

Uz avait conscience des hautes exigences que pose la poésie reli-

1. II, p. 9.

2. II, p. 10.

3. II, p. 56.

gieuse ; il savait que, pour y réussir, une froide et triviale inspiration ou « une bonne volonté » ne suffisaient pas ; qu'une pure lumière devait descendre sur le poète qui élève ainsi son art jusqu'à la synthèse où s'unissent la raison et la révélation ; il n'ignorait pas non plus qu'à cette sublime qualité de l'inspiration la poésie devait allier une forme impeccable, soutenue sans emphase, belle d'une noble simplicité, qu'elle devait être émouvante et élever les cœurs¹.

En dépit des difficultés de la tâche, Uz a tenté l'entreprise et dès le recueil de 1755 nous trouvons, mêlée à des poésies légères, une pièce qui porte témoignage d'une nouvelle orientation de son lyrisme. C'est la *Théodicée*², avec laquelle Schiller près d'un demi-siècle plus tard songeait encore à rivaliser. Cette œuvre est un essai de poésie philosophique, une réponse aux railleurs et aux athées :

Die vor dem Unverstand, o Schöpfer, dich verklagen

qu'Uz veut confondre avec l'aide de Leibnitz.

Le principe est dès l'abord posé, que :

Die Welt verkündige der höhern Weisheit Ruhm.

Or, qu'a fait Dieu à l'origine du monde ? Il avait, étalés sous ses yeux tous les plans du possible, qu'un signe de lui pouvait tirer de l'Incréé et promouvoir à l'Être. Des mondes, que notre entendement humain juge parfaits, se présentent, où le mal n'existe pas, où l'homme n'est pas criminel ; Dieu ne les tire pas du Chaos ; Dieu choisit un autre monde qui impose à l'homme et hontes et tourments³. L'homme, de raison bornée, va-t-il se rebeller contre cette décision du Maître des Cieux ? Pense-t-il être plus sage que le Sage des Sages ? Ce serait évidemment folie. Car l'entendement humain ne peut saisir directement le monde en sa complexité ; il n'en perçoit qu'une faible partie. Or « cette terre ne constitue pas à elle seule toute la création » et les hommes qui l'habitent ne sont qu'un « petit troupeau » à sa surface. Il est indispensable d'élever sa vision jusqu'à la contemplation de l'univers pour saisir l'interdépendance des diverses

1. Cf. II, p. 347-348.

2. I, p. 207-218.

3. I, p. 209.

parties de l'œuvre divine auxquelles le Créateur a dévolu un rôle et mesurer les bienfaits de la Providence qui s'étendent aux plus petits êtres comme aux plus grandes choses :

Die Weisheit selbst entwarf der kleinsten Fliege Glück.
Ihr Schicksal ist bestimmt, so gut, als Roms Geschick
Und als das Leben einer Sonne,
Die glänzend herrscht in Gegenden der Wonne¹,

Dans cette vaste harmonie, ce que les humains appellent le mal a dès lors une valeur relative; le mal peut n'être que la condition d'un plus grand bien. Dieu seul voit

wie Sonn an Sonne hängt,
Und wie zum Wohl oft ganzer Welten
Ein Uebel dient, das wir im Staube schelten².

Des malheurs ont eu souvent des suites heureuses : la mort de Lucrèce est à l'origine de la liberté de Rome et a suscité la génération des Caton; les invasions des barbares ont permis à ces peuples farouches de connaître « la lumière et la vérité ». Ainsi le jugement des hommes est entaché d'erreur : ils ne voient le mal que parce qu'ils jugent le détail, non l'ensemble :

O könnten wir die Welt im Ganzen übersehen,
Wie würden sich die dunkeln Flecken
Vor unserm Blick in grössern Glanz verstecken³.

Le mal est inévitable dans le monde, puisque l'homme n'est pas parfait, et que le mal n'a d'autre source que le cœur de l'homme :

Denn alles Böse quillt bloss aus des Menschen Brust⁴.

Faudrait-il donc souhaiter que l'homme ne fût pas? Mais alors le plus bel ornement de ce monde, l'effort permanent de l'être qui aspire à la sagesse, eût été anéanti dans son principe même. Sans doute l'homme est encore fort éloigné de la créature parfaite dont l'idéal le hante. Il est à mi-chemin dans l'échelle des êtres, à égale

1. I, p. 212, v. 63-66.

2. I, p. 212, v. 70-72.

3. I, p. 214, v. 94-96.

4. I, p. 214, v. 99.

distance du vermisseau qui rampe et de l'ange sublime, et il participe de leurs deux natures. Son corps reste attaché à la terre, mais par le meilleur de lui-même il aspire à l'« himmlischer Verstand », il s'efforce vers le mieux, il exerce sa vertu, il se prépare, en bref, à une vie plus haute, à l'immortalité qui suivra cette existence.

Ainsi la doctrine philosophique s'achève en confession de foi chrétienne; et elle trouve une justification jusque dans la mort. Nous accusons en effet le hasard ou la mort qui ravissent à notre affection un être cher ou à la patrie un de ses grands hommes; mais nos plaintes ne sont que la mesure de notre ignorance des desseins de la Providence :

Was unser Schöpfer will, ist gut,
Er wählt für unsern Tod die allerbeste Stunde¹.

Dieu n'a voulu par ce geste que hâter l'ascension de l'âme vers la perfection et faire de la mort le point de contact entre la vie terrestre et l'éternité.

..... In jene Welt der Geister aufgenommen,
Setzt er sein Leben fort :
Was hier zur Reife nicht gekommen.
Das wächst und reifet dort².

Le sixième livre des *Lyrische Gedichte* de 1768 est tout entier d'inspiration chrétienne. Uz offre là un résumé poétique des innombrables écrits qui depuis le *Traité de l'existence de Dieu* de Fénelon (1712) ont prouvé la bonté du Créateur par la beauté de la Création. Ces 17 méditations sont consacrées au los de Dieu, que le poète révère en toutes circonstances et dont il accepte d'avance toutes les décisions, puisqu'elles seront inspirées « d'un meilleur conseil³ ». Fi donc de ces sots infatués qui ne prêtent à Dieu qu'une sagesse étriquée, étroitement humaine ! Les desseins de la providence débordent les limites de la terre et ne se conçoivent que sur le plan de l'infini du ciel, dont l'immensité et l'éternité mettent au cœur de l'homme une sublime espérance, celle de l'immortalité; au nom de celle-ci l'homme doit dédaigner les plaisirs qui se flétris-

1. I, p. 251 et encore I, p. 266, fin.

2. I, p. 252.

3. I, p. 291 et 294.

sent et n'aspirer qu'aux célestes joies. Que demande le poète à Dieu?

Mach andre gross, o Gott ! Ich sei
Vernügt und meiner Pflicht getreu,
Ein Weiser und ein *CHRIST* !¹ »

Ce principe liminaire de sagesse chrétienne une fois posé, la suite du recueil en développe logiquement les conséquences et présente les thèmes suivants : grande est la misère de l'homme dont Dieu détourne son visage et qu'il prive de son aide ; — la puissance de Dieu est immense, comparée à la poussière de sa chétive créature ; — l'infinie bonté de Dieu, toujours secourable, offre un refuge aux hommes de bonne volonté ; — le bien qui nous vient de Dieu l'emporte sur le mal auquel nous sommes en proie ; — malheur aux athées, malheur aux hommes que le Jugement dernier ne trouvera pas prêts à paraître devant le Juge ; — l'omniscience de Dieu est une source de crainte et de consolation pour le chrétien ; car si Dieu voit les péchés de l'âme, il connaît aussi sa souffrance ; — Christ a versé son sang sur le Golgotha pour être le médiateur entre Dieu et les pécheurs ; — Dieu est indulgence et amour, mais sa colère est terrible² ; — reconnaissance envers le Très-Haut « qui pense à la terre avec une paternelle bonté », l'abreuve de fraîche rosée, la pare de verdure, l'enrichit de riches moissons ; qui donne aux monts leurs sources, aux arbres leurs fruits, aux forêts leurs douces brises : en sorte que la nature entière chante les louanges du Créateur³. La nature est un temple où les oiseaux célèbrent Dieu à l'envi ; elle est l'autel où chaque année, parée de fleurs nouvelles, vient offrir au Très-Haut le parfum de son encens. Dieu est le bon pasteur qui pourvoit à tous les besoins de ses brebis. En échange de toutes ces bontés il ne réclame de l'homme que le plus pur amour et le renoncement aux vanités terrestres. Car « comment l'esprit attaché à la terre pourrait-il s'approcher de Dieu⁴ ? » Ce sacrifice de quelques instants, Dieu le paie d'une éternité de bonheur.

Pour achever de magnifier l'œuvre de Dieu, le poète retrace, dans le dernier poème de ce cycle, *Gott, der Weltschöpfer*, les étapes de la création du monde : cosmogonie poétique où s'exprime toujours

1. I, p. 295.

2. I, p. 320 sqq.

3. I, p. 324-326.

4. I, p. 339.

le sage plan qui a présidé à la naissance de l'univers. De l'obscur chaos surgissent donc, obéissant à l'ordre divin, successivement l'armée des soleils, la Terre, les arbres qui bientôt firent d'elle un séjour paradisiaque; les poissons et les animaux qui la peuplèrent; enfin l'homme, que Dieu créa le dernier et à son image, pour qu'il fût « témoin de sa grandeur » et rendît hommage au Créateur de la beauté de Son œuvre, pour qu'il vécût soumis à ses lois et conformât librement son action à de « sages devoirs¹ ».

Et c'est là qu'Uz, tout pénétré d'*Aufklärung*, rejoint Brockes : il discerne dans l'univers un plan et une volonté divins, qu'il serait, à ses yeux, sacrilège de méconnaître. L'ordre et l'harmonie sont les fondements mêmes de ce monde, où, en dépit des apparences, tout tend au Bien. « Le Bien de toute la Création, voilà notre première loi². » L'homme doit mettre à profit son court passage sur cette terre pour comprendre « le plan d'ordre divin » voilé à ses yeux dans une « sainte obscurité » : il saisira mieux alors le sens du bien et du mal, de la souffrance et de la joie; il en tirera ainsi un profit personnel, et il fera en sorte également que sa vie soit utile au « bonheur de ses semblables³ ». Il leur ouvrira les yeux, et redressera les interprétations erronées que les esprits chagrins donnent de la Création. Dans les mêmes termes que Brockes, et en reprenant presque les mêmes exemples, Uz rappelle que le Créateur a donné à l'homme des sens tels qu'il pût tirer à la fois profit et plaisir de la nature. Dieu ne semble-t-il pas s'être ingénié à allier l'utile à l'agréable en cette apparente finalité qui faisait déjà sourire chez Brockes?

Die Speise, die uns nährt, ergetzt auch unsern Mund;
Bewegung, die vergnügt, erhält den Leib gesund⁴.

Dieu a conçu toutes choses pour le plus grand bien de l'homme; c'est donc à ce dernier, et non à Dieu, qu'est imputable le mal qui règne ici-bas :

Nicht, weil der Schöpfer will, allein durch unsre Schuld,
Herrscht mürrischer Verdruss und Gram und Ungeduld⁵.

1. I, p. 351.

2. I, p. 158.

3. I, p. 203.

4. II, p. 32.

5. II, p. 33.

Et de ce mal nous nous exagérons l'importance :

Und überzählt mein Blick das Uebel unsrer Welt,
So find' ich nicht so viel, als ich mir vorgestellt¹.
— Er schuf, nach einem Plan von allgemeiner Freude,
Die wundervolle Welt².....

On aimerait pouvoir préciser dans quelles conditions et sous quelles influences l'ancien chantre des amours, le poète anacréontique d'Ansbach³, s'est mué en un poète religieux qui cherche dans la nature toutes les occasions de glorifier le Créateur. Fut-ce sous l'effet d'une crise intérieure et par religiosité d'âme? Faut-il voir là simplement une mode littéraire? Ou plus simplement encore, n'est-ce pas le sentiment que son devoir d'homme cultivé était de répandre des opinions raisonnables, conservatrices, protectrices de la société? Il semble bien que cette dernière hypothèse réponde à un besoin, d'ailleurs imprécis, de son être. Remarquons en effet que sa poésie religieuse n'a rien de profondément senti et nul accent personnel; elle exalte surtout la force, la grandeur, la bonté de Dieu, tout en gardant un caractère philosophique, tout en restant intimement pénétrée d'*Aufklärung*. C'est le fait d'un déiste qui tient à proclamer des idées de juste milieu; ce n'est point là la pensée d'un mystique ou d'un piétiste qui a des communications directes avec Dieu.

On peut considérer qu'à ses débuts Uz s'en tient uniquement aux idées superficielles de l'anacréontisme; mais plus mêlé, par ses fonctions, à la vie de la société que Hagedorn par exemple, juriste et juge qui travaille *in concreto*, obligé de résoudre quotidiennement des litiges de toute espèce, il dut être effrayé par le sourd grondement des forces qui tendent à désagréger cette société. Dès lors il s'efforce de porter remède à une situation qu'il juge dangereuse. Et la religion est un moyen éprouvé pour consolider un monde qui chancelle. Il veut donc répandre les vérités de la religion, précisément parce qu'il est un *Aufklärer*, c'est-à-dire un homme qui souhaite le progrès de l'humanité par la collaboration des vérités rationnelles et des vérités révélées. Très instructive est à cet égard

1. II, p. 78.

2. II, p. 89-90.

3. Orthographe moderne de ce nom de ville. Mais Uz et Gleim écrivent toujours Anspach.

une épître adressée par Uz à Gleim en 1757. Uz y proteste de son respect des choses saintes et se défend de les avoir jamais raillées à la légère :

Nie unverschämt und niemals ruchlos klang
 Mein Jugendlid, wenn ich beim Weine sang.
Religion und Tugend auszubreiten,
 Hielt ich für Pflicht in meinen frühesten Zeiten;
 Und lehrte selbst, ich, der den Wein erhob,
 Mein Saitenspiel der Gottheit glänzend Lob¹.

Et il rappelle que le véritable but de la poésie est :

Die Poesie bis zum Begriff erheben,
 Den uns Vernunft und Offenbarung geben².

Tel est l'ultime idéal auquel Uz s'est consacré, en se gardant de tout excès qui eût été incompatible avec sa simplicité naturelle : l'ancien disciple d'Horace et d'Anacréon avait acquis, dans la fréquentation de l'antiquité, le goût du tact et de la mesure. C'est avec ces mêmes qualités, très réelles chez lui, qu'il a traité les nouveaux sujets qu'il aborde dans la dernière partie de son œuvre. Sans frénésie littéraire et sans enthousiasme déplacé, il a voulu alors faire entendre les paroles que l'époque exigeait de tout homme cultivé et mêler à ses vers un rayon d'en haut.

Mais son spiritualisme se nuance toujours d'un élément très humain, par lequel il s'apparente à ses contemporains ou à ses devanciers immédiats. Chez Uz, comme chez Hagedorn, le courant rationaliste est traversé par un autre courant de sens très différent, où s'affirme la nécessité d'autres valeurs humaines, en particulier la primauté du cœur :

Denn unsern wahren Wert, nach dem uns Weise schätzen,
 Macht unser *Herz*³.

Comme Hagedorn encore, il oppose la « volupté » chère aux anacréontiques, aux droits du cœur que proclamera solennellement le *Sturm und Drang* :

Die *Wollust* selbst ist matt, wenn, kalt und unergetzt,
 Das *Herz* nicht Anteil nimmt, sich sträubt und widersetzt⁴.

1. II, p. 347.

2. II, p. 348.

3. I, p. 248.

4. Uz. *Der Sieg des Liebesgottes*, II, p. 180.

Il constate que jadis la constance — « jähriger Bestand » — était le signe du véritable amour, mais aujourd'hui :

Man buhlt nicht um ihr Herz ; man schmeichelt ihren Sinnen¹.

Mais ces exigences du cœur restent toujours contenues en de certaines limites ; elles ne règnent pas souverainement. Uz raille en particulier la « Schwermut² », la « Schwärmerei³ » qui seront de mise vingt ans plus tard. On ne saurait donc à cet égard — du moins ne faut-il l'avancer qu'avec une précaution extrême — faire d'Uz un lointain précurseur des *Stürmer und Dränger*. Et pourtant il est telle déclaration du poète qui nous engagerait presque à lui faire une place dans le mouvement d'idées qui a préparé l'éclosion du *Sturm und Drang*.

La nature, par exemple, est partout présente en ses œuvres morales surtout et invite l'homme à ne plus la méconnaître, à ne pas sous-estimer les plaisirs et les consolations qu'elle offre libéralement : les joies qui ne sont point dispensées par elle ne peuvent être qu'artifices de courte durée, illusion ou esclavage. Et déjà en opposition consciente avec la Civilisation trop raffinée, la Nature fait entendre sous la plume d'Uz cet avertissement solennel :

O Menschen, kehrt beschämt in meinen Arm zurück⁴.

N'est-ce pas déjà ici la préfiguration du mot d'ordre que lancera la génération du jeune Herder : « Rückkehr zur Natur », entendu d'ailleurs dans un sens un peu différent : car il est question en 1770 d'esthétique et de politique, de théories littéraires et d'une crise de croissance dans une jeune génération, tandis qu'Uz se borne à mettre sous le haut patronage de la Nature les préceptes moraux qui doivent conduire l'homme des simples plaisirs des sens à la plus haute sagesse.

* *

Mais le chemin parcouru littérairement par Uz ne l'a point rapproché de la génération de 1770. L'évolution de son lyrisme a

1. II, p. 212.

2. II, p. 340.

3. II, p. 341.

4. II, p. 68.

surtout consisté à rendre plus conscientes à l'esprit du poète et à pousser au premier plan de son œuvre, des notions latentes que l'anacréontisme des premières productions voilait à nos yeux. Car, si au terme de notre étude nous voyons s'épanouir une floraison de poésie didactique et morale, nous aurions tort de croire qu'il s'agit là d'un apport fortuit et extérieur. En réalité il eût suffi de creuser dès l'abord la notion de « Wollust », la notion de plaisir, pour constater qu'elles étaient chargées d'un sens moral dont la dense teneur apparaît mieux à la lumière des derniers poèmes. Au fait, la tendance didactique qui est prépondérante en ce xviii^e siècle allemand, ne pouvait guère faire défaut chez Uz. Il a donc sacrifié avec d'autant plus de complaisance à la mode de son temps qu'elle répondait exactement à une tendance profonde de son moi. Tandis que Hagedorn ne se souciait que médiocrement d'être utile à ses contemporains, Gleim et Uz sont engagés plus avant dans leur temps : Gleim prend part à un mouvement d'opinion en faveur de Frédéric II ; Uz, lui, se propose plus précisément d'instruire, d'élever le niveau spirituel de ses lecteurs et de défendre aussi l'état social existant.

Avec lui, la poésie anacréontique, jouisseuse et égoïste par définition, fait place à une poésie utilitaire et altruiste. C'en est fini désormais des fausses galanteries et des vaines amours. Ce lyrisme d'emprunt pourra donner lieu encore, de-ci de-là, à d'assez heureuses imitations. Mais il est dès maintenant condamné et son glas commence de sonner. Et ce sont ses plus authentiques représentants qui lui ont porté le coup mortel.

Nous sommes maintenant en mesure, après avoir sommairement analysé l'œuvre de Gleim et celle d'Uz, de porter un jugement sur l'anacréontisme et de faire équitablement la somme de ses insuffisances.

Osons d'abord parler des mérites de cette poésie si souvent dénigrée et efforçons-nous de n'y pas voir que ses défauts. Sa première vertu a été de profiter du discrédit où était tombée la « Gelegenheitsdichterei » de plus en plus vaine, pour, à la faveur de ce changement du goût, rétablir dans leurs droits des thèmes poétiques anciens et rompre avec les habitudes littéraires de la génération précédente. Les poètes anacréontiques ne composent plus de pièces de circonstance ; par principe ils s'y refusent. Uz célèbre *die Muse bei den Hirten* qui a fui la ville, parce qu'on prétendait employer ses sœurs à gages :

Sie sollen jedem singen,
Bei jeder Hochzeit leiern
Und Namenstage feiern ¹.

Et Cronegk invite le dieu de l'amour à lui rendre son amie Chloé, sinon il usera de sévères représailles, à savoir :

Nach der Art der Mietpoeten
Leich- und Hochzeitverse dichten ².

Et l'anacréontisme ne contribue pas seulement à libérer le lyrisme de certaines entraves. Par sa grâce souriante, par ses jeux folâtres, par son insouciance foncière, il tempère ce que la poésie d'idées de Haller et de Brockes avait de trop dense et de trop tendu. Il n'est plus hanté par les problèmes qui préoccupaient ceux-ci ; il se borne,

1. I, p. 42-43.

2. Dans la pièce *An den Amor*.

aussi longtemps du moins qu'il ne verse pas dans une frivolité excessive ou dans l'immoralité, à proposer à une époque aride un idéal facile : il permet au cœur de goûter, superficiellement sans doute, les délices d'une imagination qui transpose d'emblée la réalité et l'élève au-dessus d'elle-même. Ne magnifiait-il pas la plus humble bergère à l'égal d'une déesse ? Ne la situait-il pas dans un cadre grec où elle coudoyait tous les dieux de la mythologie ? Ainsi l'anacréontisme oriente la littérature dans des voies nouvelles, il lui fait prendre un contact plus étroit avec le monde grec, il acclimata une conception antique de la vie : considéré sous cet aspect, il peut être tenu pour une des racines du classicisme. Hölderlin ne s'y trompait pas quand il s'écriait dans son poème *Griechenland* :

Mich verlangt's ins bessere Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon !

Mais l'anacréontisme ne jouerait dans l'histoire qu'un rôle médiocre s'il n'avait déterminé qu'un changement dans l'orientation du goût littéraire. Il introduit en outre en Allemagne l'évangile d'Horace, la sagesse épicurienne et exerce de ce fait une action sur toute la civilisation de ce pays, sur lequel pesait encore une détresse morale engendrée par la guerre de Trente Ans, et par le pessimisme de la poésie religieuse. Les poètes anacréontiques importent de France et empruntent à nos « voluptueux » une doctrine sereine qui avait déjà trouvé son expression dans le lyrisme des « poésies fugitives ». Pratiquer et accueillir le plaisir dans le sens d'Épicure, tel devait être désormais le but de la vie humaine ; telle était la philosophie facile remise en honneur par la vulgarisation de Gassendi¹ et propagée au xvii^e siècle par les œuvres de Chaulieu, Chapelle, Bachaumont, Lainez, La Fare et par M^{me} Deshoulières (que ses contemporains surnommaient la Dixième Muse), qu'une foule de disciples devaient imiter au siècle suivant. Le meilleur exposé systématique qui en ait été donné, se trouve dans une lettre de Camusat à d'Orville qui sert de préface aux plus anciennes éditions des poésies de Chaulieu et La Fare². Or cette lettre était lue en Alle-

1. « De vita, moribus et doctrina Epicuri » (1647).

2. Lettre de Louis-François Camusat à M. d'Orville sur les poètes qui ont chanté la religion. Cf. Chaulieu, Guillaume Amfrye, abbé de : Œuvres, nouvelle édition augmentée, t. I, Amsterdam, 1787, in-16. (Bibli. nation. Y e 3869). Il faut noter que la première édition des poésies de Chaulieu et La Fare par Camusat est de 1731.

magne. Nicolai¹ en fait mention en termes élogieux et Hagedorn s'en inspire expressément². Camusat qui avait érigé la volupté en système et en avait fait un nouveau principe de sagesse, devient le guide spirituel de toute une génération et règne non seulement sur les groupes de poètes de Hambourg ou de Halle, mais sur Lessing lui-même qui traite de la volupté comme thème poétique dans ses « *Rettungen des Horaz* (1754)³ ». Ainsi un peu d'oubli et une aimable illusion, une image trompeuse de la douceur de vivre étaient offerts aux Allemands que certains contemporains n'entretenaient que de thèmes graves.

Il est enfin un dernier service que l'anacréontisme a rendu à la langue elle-même : il lui a fourni une expression poétique adaptée à cet épicurisme. On sait le mot de Frédéric II écrivant à Voltaire le 6 juillet 1737 : « Si on pouvait les (= les Allemands) corriger de leur pesanteur et les familiariser un peu plus avec les Grâces, je ne désespérerais pas que ma nation ne produisît de grands hommes. » Ce vœu du roi-littérateur a précisément été exaucé par les poètes anacréontiques qui ont introduit en poésie une langue plus déliée, plus souple, plus aérée. Astreints à reproduire toujours les mêmes thèmes, ils ont dû en perfectionner la forme, afin d'éviter par la virtuosité les plates redites. Résolus à chanter l'amour, mais ne voulant pas le montrer en sa choquante nudité, ils se sont ingénies à ruser pour envelopper cette vision des voiles transparents d'une expression évocatrice et pourtant décente, qui prêtait un charme de plus au fruit défendu. Dans cet art difficile d'enrober le grivois, ils ont porté le pouvoir de suggestion des mots à une hauteur jamais atteinte, si l'on songe de quelle raideur et de quelle pédanterie ils ont dû auparavant débarrasser la langue. Et leur réussite donne quelque prix à ces chansons légères qui au milieu du XVIII^e siècle semblent flotter à travers la littérature allemande sur les ailes diaprées des papillons.

La virtuosité de la forme fut pourtant impuissante à pallier les faiblesses et les insuffisances de cet art superficiel ; et si l'on en vient aux défauts de l'anacréontisme, il faut bien reconnaître qu'ils l'emportent sur le médiocre enrichissement qu'il a apporté à la littéra-

1. *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (1755) § 132. Anmerkung.

2. Eschenburg, III, p. xxv-xxvi, note 34.

3. Werke, édit. Hempel, Bd. 13, p. 131.

ture allemande. Il tournait en effet dans un cercle de thèmes et de motifs relativement restreint — trois ou quatre à peine — sans renouvellement possible ; même une épigramme introduite de temps en temps parmi les odes ne pouvait guère en diversifier le contenu. On devine les conséquences d'une inspiration aussi étroite : tel un membre qui s'ankylose quand il ne prend plus assez de mouvement, le style se figea en des formules et des expressions stéréotypées, gracieuses et élégantes d'ailleurs en soi, mais qui ne variaient pas et fatalement revenaient sans cesse. L'effort que nous signalons au paragraphe précédent est, pour un temps, un mérite ; mais on constate bientôt que les mêmes impressions sont toujours traduites par les mêmes mots ; les mêmes combinaisons de termes désignent toujours les mêmes choses ; les mêmes substantifs sont toujours alliés à la même épithète ; ils s'en vont deux à deux,

Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs,

dira Musset¹. Métaphores, comparaisons, images, allusions mythologiques, paysages se reproduisent sans variations et donnent au style cette fausse apparence poétique qui est plus proche du maniérisme que de l'art véritable. Les procédés tiennent alors lieu de talent et permettent à quiconque sait tenir une plume de chanter le vin ou l'amour selon les rites, mais sans inspiration authentique. A celle-ci se substituent l'imitation et le plagiat : ceux-ci jettent finalement le discrédit sur un genre littéraire qui par essence ressortit à l'artificiel.

Et voici peut-être la cause déterminante du déclin de l'anacréontisme et le grief irréfutable qu'il encourait. Limité aux plis d'une robe de femme ou au bord d'une coupe de vin, ce lyrisme manquait de substance. Ce qui lui a fait le plus défaut, c'est une inspiration plus proche de la vie et plus directement vécue. Il apparaît comme un art dénué de vérité qui, phénomène de dégénérescence, avait accredité l'opinion que la poésie est un domaine à part, sans relation avec la vie et où tous les jeux étaient permis. On se rappelle combien les poètes anacréontiques s'indignaient quand on prétendait conclure de leurs œuvres à des sentiments réellement éprouvés ou à des aventures vécues. Ils prenaient soin en effet de dissimuler tout ce qui eût pu présenter un caractère personnel, derrière un

1. En parlant de l'âme et du corps.

masque souriant et conventionnel, en se privant de la source vive du lyrisme pour ne chanter que des thèmes d'emprunt. Dès lors ils creusèrent un abîme entre la poésie et la vie; leurs poèmes ne sont pas la vie même, palpitante et haletante, ardente et passionnée; et ce qu'ils jettent dans le moule du lyrisme, c'est une matière déjà froide, la reproduction d'une « manière » ancienne qui porte la marque d'une imitation artificielle. Le monde idyllique de bergers et de bergères où l'anacréontisme situe ses héros, est un cadre conventionnel où les graves préoccupations de l'existence cèdent le pas et s'estompent devant les rires et les gais propos. Plus de luttes, de sacrifices, de renoncement; il n'est ici-bas que d'inépuisables joies, de multiples jouissances, non exacerbées par des instincts déchaînés, mais tempérées et comme lénifiées de quiétude et de sérénité. Si les bergers se plaignent de ne pas attendrir leurs belles, du moins ne se pendent-ils pas pour si peu! On dirait d'idéales figures évoluant sur quelque idéale planète, exsangues et dépouillées de réalité, ignorant les appétits impérieux, uniquement soucieuses de tout revêtir de gracieuses apparences.

La pléthore de poètes fut peut-être une dernière cause de la défaillance qui atteignit l'anacréontisme. La forme de ces vers faciles et non rimés — au moins au début de ce lyrisme — réduisait au minimum l'effort de la mise en œuvre et permit alors à de soi-disant poètes de composer des odes de fort médiocre valeur. Jamais aucune époque de la littérature allemande ne connut pareille floraison de talents inférieurs. Qui soupçonne encore de nos jours qu'un Dreyer, un Patzke, un Lieberkühn furent poètes? Par leur technique insuffisante comme par l'indigence des thèmes, ils justifiaient le couplet satirique d'un Kästner¹ :

Was Henker soll ich machen,
Dass ich ein Dichter werde?
Gedankenleere Prosa
In ungereimten Zeilen,
In Dreiquerfingerzeilen,
Von Mädchchen und vom Weine,
Vom Weine und von Mädchchen,
Von Trinken und von Küssen,
Von Küssen und von Trinken,
Und wieder Wein und Mädchchen

1. Deut. Nat-Lit. (coll. Kürschner), t. XLV, p. VII de l'introduction.

Und wieder Kuss und Trinken,
 Und lauter Wein und Mägdchen,
 Und lauter Kuss und Trinken,
 Und nichts als Wein und Mägdchen,
 Und nichts als Kuss und Trinken,
 Und immer so gekindert,
 Will ich halbschlafend schreiben.
 Das heissen unsre Zeiten
 ANAKREONTISCH dichten.

Cet art superficiel des fausses naïvetés qui s'était fixé un programme trop étroit et trop retranché de la vie, devait sombrer pour les mêmes motifs que l'art des *Minnesinger* du moyen âge ou la poésie galante du xvii^e siècle. Mais avant de disparaître, il séduisit presque la totalité des poètes du temps, sans en excepter le jeune Hamann qui paya, lui aussi, son tribut à l'anacréontisme.

L'époque brillante de l'anacréontisme allemand ne dure que trente ans environ. Aux causes de désagrégation internes, à l'insuffisance de la doctrine, viennent bientôt s'ajouter les attaques extérieures. Il essuie un premier assaut de la part de Wieland en 1752 dans le *Sendschreiben von der Bestimmung des poetischen Genies*; et en 1769 Bodmer lui porte un coup terrible par son ironique ouvrage *Von den Grazien des Kleinen*. Il disparaît enfin lorsque, vers 1770, Herder remet en honneur le chant populaire, c'est-à-dire une poésie plus robuste et moins mièvre. Des survivances en subsistent cependant dans la poésie classique : sans parler du jeune Goethe, sur lequel nous reviendrons dans notre conclusion, rappelons que Schiller en offre maintes traces; ce n'est pas par hasard qu'il a donné à l'une de ses odes les plus caractéristiques un titre souvent utilisé dans la poésie anacréontique, *An die Freude* (1785) : la strophe 5 en particulier est toute imprégnée des idées et du vocabulaire de cette tradition à son déclin :

Küsse gab sie uns und Reben,
 Einen Freund, geprüft im Tod;
 Wollust ward dem Wurm gegeben...

Son dernier représentant est sans doute Mörike, qui non seulement traduisit à nouveau les œuvres du chantre de Téos et édita un recueil de poésies anacréontiques (1864)¹, mais incorpora à ses propres

1. Cf. la lettre de Mörike à Hemsén du 12 juillet 1864 et les 56 pièces des *Anakreon-tische Lieder* au tome III des œuvres de Mörike (édit. H. Mayne), p. 465 à 497.

Gedichte plusieurs pièces de la même inspiration : une poésie comme *Lose Ware* (1837)¹ qui conte l'irruption, dans la chambre de l'auteur, d'un petit colporteur des rues qui n'est autre que l'Amour, peut être considérée comme la dernière fleur de l'anacréontisme allemand.

1. Mörike. *Gedichte*, hrsgg von Harry Maync, t. I, p. 81.

CONCLUSION

CONCLUSION

Nous interrompons ici notre enquête à travers le XVIII^e siècle que nous avons délibérément menée par les sommets de façon à découvrir en un tour d'horizon le panorama général d'une époque et à en marquer les principaux aspects. Mais le voyageur qui chemine par les cimes dorées déjà par le soleil levant ne peut encore saisir en son détail le spectacle qui se déroule à ses pieds dans les vallées profondément encaissées où les ombres de la nuit et les brumes matinales s'attardent paresseusement. De même notre étude, en s'attachant seulement à quelques écrivains représentatifs et à quelques œuvres importantes, a dû laisser à l'écart quantité de problèmes intéressants et renoncer à combler ces lacunes. Nous nous sommes souvenu de l'excellent conseil de Voltaire :

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire ;

et nous nous sommes résigné à cette demi-humiliation d'avoir fait une œuvre incomplète.

Aussi bien il ne pouvait en être autrement en raison de la méthode que nous avons adoptée. Plutôt que d'écrire à nouveau un livre sur le XVIII^e siècle qui eût retracé abstraitement l'histoire d'une idée — par exemple « le lyrisme de l'*Aufklärung* » — ou la lutte de principes antagonistes — l'époque rococo opposée à la période du baroque —, nous avons voulu retenir essentiellement les œuvres vivantes, les examiner d'aussi près que possible, les analyser, et mettre au premier plan de nos préoccupations non des formules générales et des cadres tout faits, mais la personnalité même des poètes dont nous parlions. Nous avouerons encore qu'il ne nous a pas paru possible de tenter artificiellement une synthèse qui intégrât des auteurs et des productions si différents dans un schème unique et pût jeter un pont sur le morcellement nécessaire d'un

exposé fragmentaire. Répétons-le : ce n'est pas l'histoire littéraire du XVIII^e siècle que nous nous sommes proposé d'écrire ; nous avons seulement désiré caractériser quelques prodromes d'une grande époque postérieure. Et si les écrivains que nous avons commentés sont tous plus ou moins imprégnés de l'esprit de l'*Aufklärung*, ils présentent cependant une telle diversité de tempéraments et d'inspiration que nous ne voyons point comment on pourrait les ramener à une commune moyenne. Quelle parenté découvrir entre le bohème Günther, le poète sans cesse aux abois et traqué par la vie, et Brockes, grand bourgeois et comte palatin, ou le patricien von Hagedorn, ruiné sans doute, mais à qui pourtant l'existence sourit et dont un Elias Schlegel enviait les loisirs insouciant¹? Quelle communauté d'idées relever entre le moralisme de Haller, résolument hostile à l'anacréontisme et les tendances de Gleim ou d'Uz? entre le piétisme latent des uns, le déisme presque suspect des autres et le paganisme d'un troisième groupe? Tenter un rapprochement entre ces hommes nous a paru une entreprise hasardeuse et artificielle. Nous avons préféré considérer ces poètes comme autant d'éléments vivants d'un lyrisme qui se cherche encore, comme autant de facteurs provisoirement isolés dont un magicien opérera un jour la synthèse harmonieuse.

Si incomplète que soit notre étude, elle nous permettra cependant de dresser le bilan des divers apports dont s'est enrichi le lyrisme entre 1710 et 1760 environ.

Dès l'abord il saute aux yeux que la forme et la langue de la poésie se sont considérablement perfectionnées durant ce temps, et à un double point de vue. D'une part l'allemand, plié à tous les mètres lyriques et à toutes les structures de strophes, s'est assoupli dans la poésie légère, a acquis là une grâce un peu badine qui rompt avec la lourde rigidité des modes d'expression antérieurs. Le rythme de la langue semble être calqué sur le menuet ; une pensée souple, fluide, ondoyante, d'essence immatérielle et impondérable, quelque chose qui ressemble à un pas de danse qui effleurerait à peine le sol, se substitue à la pédanterie de la *Gelehrte Dichtung*, à l'encombrant appareil de rhétorique de la période précédente. La langue allemande pour la première fois peut-être, soulevée d'une musicalité nouvelle, semble avoir acquis des ailes.

1. Cf. Eschenburg, *Hagedorns Poetische Werke*, V. p. 289.

Et dans le genre grave qui est alors aux yeux de nombreux poètes la fin dernière de la poésie, la langue allemande a fourni avec Hagedorn et Haller la preuve qu'elle était suffisamment évoluée et précise, assez claire et logique pour jongler avec des concepts, accueillir des pensées morales ou philosophiques, développer des thèmes sévères où s'expriment les divers besoins de l'intellect ou du cœur.

Cet amenuisement parallèle de l'instrument d'expression n'est que l'image visible du fait capital de ce siècle où la littérature change, si l'on peut ainsi parler, de signe, de raison sociale, et passe du règne du baroque à celui du rococo. Et ce ne sont pas là de simples étiquettes d'une mode littéraire, mais bien une modification profonde de toute une philosophie de la vie. La période du baroque avait été dominée tout entière par la seule préoccupation religieuse, elle n'avait eu souci que du salut de l'âme, lequel ne pouvait être assuré que par la pratique des vertus chrétiennes, et, n'ayant d'espoir qu'en le ciel, elle avait jeté l'anathème à ce bas monde, à la vallée de larmes où l'âme subit les épreuves terrestres avant de goûter la béatitude éternelle. Il en était résulté un pessimisme foncier qui, projetant tout le bien dans les cieux, n'avait laissé à la terre que le mal.

Le xviii^e siècle juge autrement le monde sensible, qu'il soumet aux lois de la raison et qu'il sait mieux scruter grâce aux progrès de la connaissance scientifique. Poètes et penseurs s'élèvent au-dessus de l'univers visible, en devinent la secrète texture, y introduisent un ordre et une harmonie rationnels, y découvrent un plan établi par Dieu selon la plus stricte logique et conformément à une certaine téléologie. De leurs observations qui coïncident si exactement avec leur intime persuasion, ils tirent un inébranlable optimisme qui se reflète dans la poésie grave comme dans la poésie légère, aussi bien dans l'*Irdisches Vergnügen in Gott* que dans les odes anacréontiques.

Et voilà qui prouve bien que nous sommes parvenus à un tournant de l'histoire littéraire. Tout pénétré de cet optimisme — conviction philosophique ou libertinage amoureux, il n'importe — le rationaliste ne connaît pas l'angoisse de l'homme du *Sturm und Drang*; il ne souffre pas de cette inquiétude à laquelle est en proie la génération hypersensible de 1770, lorsqu'elle constate l'impossible adaptation de l'homme au monde; il ne comprend même pas la

cause d'une pareille souffrance. Qu'on se rappelle le jugement de Lessing sur le dénouement de *Werther* et son exhortation finale : « Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen, und je zynischer, desto besser ! » Rien ne peut rendre plus tangible le contraste de deux époques. Le rationalisme avait magnifié la raison en en faisant la source génératrice d'ordre dans l'univers, en soumettant même l'individu à ses lois. Et voici que le jeune Goethe, fouillant le tréfonds de l'homme à la lumière de la philosophie naturaliste de Paracelse et Giordano Bruno ou de la mystique de Jacob Böhme, faisait remonter à la surface des éléments de la personnalité parfaitement irrationnels. Nous allons prendre congé du XVIII^e siècle à l'heure précisément où le *Sturm und Drang*, issu de la réaction contre le caractère desséchant de l'*Aufklärung* triomphante, va incorporer au rationalisme des facteurs sentimentaux et des valeurs nouvelles.

Faisons halte avant cette étape décisive et essayons de fixer en ses traits les plus généraux la physionomie de ce XVIII^e siècle que nous nous sommes efforcé de caractériser déjà au terme des études particulières consacrées à chaque poète. L'essentiel sur ce sujet a donc été dit précédemment ; il importe seulement ici de généraliser les conclusions partielles auxquelles nous étions parvenu et de classer les résultats acquis. Nous ne rappellerons pas à nouveau quel fut l'apport de chaque écrivain au lyrisme qui se cherche ; nous nous bornerons, en nous élevant au-dessus de la disparité des thèmes et des tendances qu'offrent les divers auteurs, à restituer en un résumé sommaire une image d'ensemble de la période qui précède immédiatement l'âge du *Sturm und Drang*.

Les poètes dont nous nous sommes occupé et dont aucun ne fut grand, ni même — à l'exception de Günther — vraiment inspiré par un sentiment profond, ne mériteraient pas l'étude dont ils ont fait l'objet, s'ils ne présentaient les éléments épars qui seront l'originalité de la littérature allemande à la veille du classicisme, et s'ils ne nous aidaient à mieux comprendre l'importance de cette période de préparation où le passé est déjà gros de l'avenir, où l'un est préfiguré dans l'autre. Cette époque de transition où rien ne se dessine encore nettement, mais où l'on découvre cependant les germes d'une évolution ultérieure, offre d'abord un double visage, un mélange de survivances du passé et de gages d'avenir ; des motifs et des formes rococo voisinent avec des courants presque inconscients encore de

sensibilité et de subjectivisme. En cette fermentation profonde s'élabore une nouvelle conception de la poésie.

Au cours des soixante-dix premières années du siècle mûrit lentement et comme secrètement une forme de lyrisme qui attribue à la poésie une autre fonction que par le passé. On se rappelle combien les devanciers de nos auteurs restaient encore fidèles à l'idéal des poètes de cour qui, en leurs œuvres, offraient à leurs protecteurs un miroir complaisant et complice, flattaient leurs travers et savaient allier à la servilité le souci bien entendu de leur propre intérêt. La fonction de la poésie semblait limitée à des fins égoïstes qui dictaient encore à König en 1732 ces paroles de la préface qu'il écrivit pour les œuvres de Besser (mort en 1729) : « Die Poesie hat nicht selten manchem ihrer Lieblinge die Bahn zu seinem Fortkommen bereitet. Ein recht aufgeweckter Kopf, den sie ihrer Gaben in einem reichen Masse würdigt, weiss durch Vermittelung dieser Kunst seine übrigen Geschicklichkeiten an den Tag zu legen, bei *Höthern* einen Zutritt und folglich den Weg zu seiner Beförderung zu finden¹. » De là ces tirades hyperboliques, ces louanges sans mesure, qui dissimulaient mal l'absence de sentiment et d'émotion vrais ; de là ces déformations conscientes de la réalité en un art mensonger. Même un Canitz ose rarement jeter le masque et s'attaquer aux vices des cours auxquels il oppose pourtant la vie insouciant et retirée, tranquille et sereine, des campagnards ; car il reste personnellement trop soucieux de faire sa « carrière » pour rompre franchement avec un faux idéal. Et si Neukirch pousse un peu plus loin que Canitz la critique des mœurs et laisse assez paraître la rancœur que lui inspirent la morgue et le dédain des nobles, s'il vitupère la « soif de sang » des princes et la « *Mätresenwirtschaft* », il avoue la nécessité d'observer une prudente mesure en sa satire et de savoir feindre pour mieux parvenir à ses fins. Aucun de leurs contemporains n'est suffisamment dégagé de la culture des cours. Longtemps encore la poésie de circonstance régnera en maître sur le lyrisme ; tout au plus changera-t-elle de destinataires : avec les progrès et l'enrichissement de la bourgeoisie, ce ne sont plus seulement les princes et les nobles que l'on encense, mais les membres de cette haute bourgeoisie. Tel est l'esprit qui anime encore le recueil déjà souvent cité de la *Poesie der Niedersachsen* au

1. Von Besser : *Schriften*, 2 Teile, Leipzig 1732. Vorrede.

sous-titre si révélateur : *Lob- und Helden-, Geburts- und Ehren-, auch andere glückwünschende Gedichte, auf verschiedene, theils gar besondere, Fälle*, dont le sixième tome ne paraîtra qu'en 1738 et dont tel poème funèbre porte cette grandiloquente suscription : *Zehnfacher Schmerz, bei dem Tode des Grossen und Unvergleichlichen Fabrici ausgestürztet von Richey*¹.

L'emphase et l'insincérité sévront ainsi fort avant dans le XVIII^e siècle ; l'époque est incapable de grands élans de sensibilité, elle recommande le mariage de raison et l'utilise à des fins strictement égoïstes ; elle manque de conscience et de sens social. Gottsched lui-même dira de son propre temps :

Was Rang und Ansehn giebt,
Ist unsrer stolzen Zeit mehr, als je, beliebt².

Avec la génération dont nous nous sommes occupé dans le présent ouvrage, s'implante une conception différente de la poésie. Le lyrisme cesse d'être l'apanage des poètes de cour pour être désormais l'œuvre d'un nouveau milieu social, d'une bourgeoisie qui a commencé à se relever au lendemain de la guerre de Trente Ans et a affermi lentement sa situation dans l'ordre matériel. Consciente de sa force grandissante, comment n'aspirerait-elle pas en même temps à l'hégémonie intellectuelle ? La poésie n'est donc plus cultivée exclusivement dans les milieux de cour et pour une classe noble ; la bourgeoisie des grandes villes commerçantes comme Hambourg, Leipzig ou Zurich conquiert un public réceptif qui semble exiger un autre aliment spirituel que les jeux superficiels qu'on lui a présentés jusqu'à ce jour sous le nom de poésie ; et si la bourgeoisie n'obtient pas d'emblée droit de cité dans tous les genres littéraires, du moins ne tarde-t-elle pas à arracher le lyrisme aux mercenaires qui l'avaient jusqu'alors cultivé.

Peu à peu s'impose, à l'inverse de ce qu'avait admis l'époque précédente, l'idée que le poète assume une double responsabilité et ne saurait se borner à n'être qu'un amuseur ou un servile flatteur. Il remplit d'abord une fonction sociale, pour laquelle sont requises une franchise et une sincérité qui l'obligent à renoncer aux adulations qui réjouissaient la vanité, et au mensonge conventionnel. Il

1. Cf. H. Paustian. *Die Lyrik der Aufklärung*, p. 22.

2. Gottsched. *Gedichte*, hsg von Schwabe, Leipzig, 1736.

doit de plus se proposer d'être utile à ses contemporains, contribuer à les rendre meilleurs, répandre des idées justes et morales, celles que développeront à plaisir Hagedorn ou Haller. Une double mission, de caractère essentiellement didactique, est ainsi assignée au lyrisme, qui reprend la tâche que lui fixait l'adage antique : *docere cum delectatione*. Plus précisément encore le lyrisme de cette partie du XVIII^e siècle, dissociant le précepte d'Horace, *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, tantôt sera le véhicule de pensées morales ou philosophiques, et tantôt charmera le lecteur par de riants tableaux : l'anacréontisme à la langue mélodieuse et au contenu plein de grâce sera l'expression de cette deuxième tendance ; la première inspire au contraire l'œuvre de Brockes, de Haller et une partie de la production de Hagedorn.

Par là le lyrisme du XVIII^e siècle affirme une nouvelle supériorité sur l'époque baroque : il garde un contact étroit avec les mouvements d'idées religieux ou philosophiques de son temps. Loin de rompre tout lien avec la vie intellectuelle ou morale, il est au contraire influencé dans une large mesure par divers courants qu'il faut rappeler brièvement.

Avant tout, cette poésie est imprégnée d'*Aufklärung* et rationaliste d'essence. Elle est à l'image de l'homme de froide raison, appliqué à rechercher une explication satisfaisante de l'univers. Elle s'évertue à analyser le monde, à rendre compte de sa texture en faisant appel à des principes d'ordre, de logique et à le reconstruire mentalement selon un schéma rationnel. Depuis que Christian Wolff (1679-1754) a conçu le rationalisme comme une doctrine applicable à tous les problèmes, les poètes eux-mêmes admettent l'idée que la raison humaine et l'univers, la pensée et les choses, sont régies par des lois identiques, guide de l'entendement et substratum de la réalité ; elles confèrent par conséquent à la raison le droit d'aborder tous les domaines. C'est pourquoi Brockes, à travers toute son œuvre poétique, s'efforcera de résoudre tant de problèmes dont les uns relèvent de la théologie pure, dont les autres ressortissent aux sciences naturelles ou à l'astronomie. Il partage avec son temps l'intime conviction que la raison est fondée à rechercher ce qu'il y a de juste et de vrai dans toutes les croyances et les systèmes humains. Ainsi s'acclimate progressivement l'idée, si souvent mise en œuvre chez Brockes, qu'au fond de la religion révélée on découvre une religion rationnelle, une religion naturelle formée de vérités démon-

trables, et que les catégories de l'entendement pénètrent non seulement toute la vie humaine, mais l'univers entier en étendant à toutes choses le principe des idées claires et distinctes.

La conséquence directe en est, dans l'ordre des idées morales, la théorie de la *Glückseligkeit*, développée plus abstraitement par Hagedorn, exposée par Haller sous une forme plus concrète. En effet, la connaissance rationnelle et harmonieuse de l'univers, les vues finalistes n'éveillent pas seulement chez l'homme la croyance au meilleur des mondes, mais lui suggèrent l'aimable illusion que toutes les conditions sont réunies ici-bas pour assurer le bonheur de la créature terrestre :

Die Welt ist selbst gemacht zu ihrer Bürger Glücke,

s'écrit Haller ; ou encore :

Ein allgemeines Wohl beseet die Natur.

Que faut-il de plus pour légitimer l'optimisme des *Aufklärer*, chez qui l'interprétation du monde coïncide avec un égoïsme voilé et un eudémonisme très individualiste ?

Le lyrisme de l'époque reflète fidèlement ces diverses attitudes mentales. La poésie de Brockes nous a même montré à quelles limites extrêmes a pu conduire le rationalisme dans l'ordre de la religion. Dépouillé de toute notion de miracle et de tout caractère révélé, obligé de renoncer à ses formes traditionnelles de religion historique, le christianisme ne conserve bientôt plus que ces grandes vérités métaphysiques qu'admet la raison, comme la croyance en l'existence de Dieu ou en l'immortalité de l'âme : son contenu se réduit bientôt à des postulats. Une libre croyance philosophique en Dieu tend de plus en plus à se substituer au dogmatisme de l'Église. Ainsi le christianisme, vidé de sa substance même, ne mérite plus que le nom de déisme. Les progrès des sciences rejoignent ici les efforts de la raison pour instaurer cette conception dernière, cette ultime philosophie du rationalisme, où « le dieu de la théologie chrétienne devient un demiurge mécanique et où les anciens idéaux éthiques sont réduits à un principe utilitariste¹ ». Shaftesbury avait ici tracé des voies nouvelles en développant le déisme à l'usage d'une classe privilégiée qui éprouvait pour elle-même le besoin de

1. Karl Lamprecht : *Deutsche Geschichte*, t. VII, Erste Hälfte, p. 393.

cette affirmation, mais refusait d'en laisser pénétrer le poison dans les milieux populaires; à l'abri de cette discrimination sociale, le déisme avait pu dès longtemps exercer son œuvre dissolvante sur les dogmes positifs du christianisme, dont il ne laissait guère subsister que l'aspect moral et les croyances les plus spiritualistes. D'Angleterre, le déisme ne tarde pas à passer sur le continent : Voltaire qui vécut à Londres de 1726 à 1729, l'importe bientôt en France; et dans le même temps, Reimarus en Allemagne tire du déisme les dernières conséquences en mettant la religion naturelle au-dessus de la révélation où il ne voit plus qu'un système d'erreurs.

Le lyrisme en quête de thèmes accueille le déisme comme il s'était ouvert aux idées morales; et nous allons dire : il l'accueille faute de mieux. Que ce fût sous la forme d'un didactisme prétentieux ou d'un moralisme pédant ou d'un rationalisme desséchant, la poésie de cette période de transition songe plus en effet à satisfaire les besoins de l'intelligence que ceux du cœur; elle comble les exigences de la raison et néglige celles du sentiment. Elle juge de l'homme selon un schéma général et superficiel; elle ne pénètre pas au tréfonds de l'individu. Si l'on met à part la sensibilité frémissante de Günther, la plus proche de la sensibilité moderne, le lyrisme de la première moitié du XVIII^e siècle n'offre rien qui réponde à un élan de l'âme et à une réceptivité affinée. L'Église elle-même n'a pas su fournir à la foi l'aliment dont elle avait besoin et n'offre plus à ses fidèles qu'un culte figé qui se défend mal contre une rationalisation toujours plus audacieuse. En 1750 comme en 1654 on peut répéter ce mot de Logau :

Luthrisch, päpstlich und calvinisch, diese Glauben alle drei
Sind vorhanden; nur ist Zweifel, wo das Christentum denn sei¹.

Pourtant une première résurrection du sentiment se manifeste à l'époque qui nous occupe grâce au piétisme, dont la poésie à son tour présentera le reflet.

Le piétisme intériorise le sentiment religieux et détermine une orientation nouvelle de la foi en lui donnant un caractère tout ensemble simple, intime et moral. Il réagit contre l'orthodoxie luthérienne qui s'était laissé envahir par un formalisme creux, et réveille la conscience confinée dans les seuls rites extérieurs du

1. Cité par Lamprecht : *Deutsche Geschichte*, VII, 4, p. 391.

culte : il prêche l'action morale inspirée des plus nobles et des plus purs mobiles du cœur. Et il réagit d'autre part contre les conventions hypocrites et les principes utilitaristes, afin de ramener la vie profonde de l'individu aux sources fraîches de l'enthousiasme. Religion du cœur opposée à l'affirmation trop intellectualiste de la religion naturelle ; essor des âmes qui ne peuvent se contenter d'une vie religieuse ralentie et tronquée ; subjectivisme hanté par le souvenir des mystiques du xvi^e siècle, le piétisme apparaît dans l'histoire comme le complément nécessaire de la culture purement rationnelle de l'*Aufklärung* : tandis que le rationalisme appauvrit la notion du divin, le piétisme l'enrichit de nuances sentimentales que l'autre grand courant contemporain en excluait. Il permet de la sorte à l'homme de nouer avec Dieu des rapports plus directs, des communications plus intimes. De même qu'il fond ensemble en de communes pratiques les diverses classes de la société et les rapproche sans distinction d'origine dans de pieux exercices de méditation, de même il permet à chacun d'entrer, par la qualité et l'ardeur du sentiment, en relation personnelle avec Dieu et de goûter une révélation directe sans recourir à l'intermédiaire de l'Église.

C'est dans ce sens seulement — et dans la mesure même où Brockes affirme allègrement la bonté du Très-Haut, s'abandonne à la méditation et à une sorte d'ivresse autant cérébrale que mystique — que l'auteur de l'*Irdisches Vergnügen* peut être tenu pour piétiste. Mais cette conscience religieuse, qui pressent que toute la vie de l'homme est baignée de divin, suffit-elle à faire classer Brockes parmi les piétistes ? Nous ne le pensons pas¹. Il s'est sans doute inspiré de piétistes authentiques comme Johann Arndt de Ballenstedt am Harze dont il lut l'œuvre essentielle, *das wahre Christentum*. Mais Brockes lui-même ne saurait être rangé parmi les piétistes. Il suffit de se rappeler en quels termes il critiquait l'efficacité de la prière pour se rendre compte qu'il était à cet égard en opposition complète avec les disciples de Spener : ceux-ci n'avaient-ils pas en effet transformé la prière fervente, instante, un peu importune, en un moyen de pression pour vaincre éventuellement les résistances de Dieu et être finalement exaucé ? Brockes ne pratiquait pas davan-

1. Nous faisons à cet égard toutes réserves sur le jugement formulé par M. Helmut Paustian (*Die Lyrik der Aufklärung als Ausdruck der seelischen Entwicklung*, p. 27) : « Unter dem Einfluss des Pietismus steht vor allem Brockes. »

tage la pénitence, le scrupuleux examen de conscience que recommandait Francke¹. Il se sépare encore des piétistes en ce que chez lui le sentiment de la nature est constamment exalté, tandis que ceux-ci ignoraient les délices que l'on peut tirer de la contemplation du monde extérieur : pendant toute une année de séjour à Dresde, Spener ne franchit pas une seule fois les portes de la ville !

L'âme de Haller se serait peut-être ouverte plus volontiers encore au piétisme que celle de Brockes, et il semble bien qu'après la mort de sa femme (1736) le poète suisse se soit réfugié dans un monde intérieur où la vertu instaurait plus aisément son règne que dans la société humaine. Mais de cette affirmation d'une tendance latente en son œuvre, sa poésie ne garde guère de traces. En fait, le piétisme ne s'épanouira qu'avec Klopstock dans les formes littéraires d'une sensibilité magnifiée. Peut-être doit-on pourtant concéder que Brockes doit au piétisme, et à lui seul, certains accents qui préludent à l'éclosion future : c'est ainsi qu'il prône les pures « joies de l'âme », naïves et douces, pénétrées d'une sainte émotion et qui mènent droit à Dieu.

Mais les effusions de Brockes restent plus d'ordre intellectuel que d'ordre sentimental, et son lyrisme garde avant tout l'empreinte du rationalisme partout triomphant. En vérité l'anacréontisme lui-même ne se comprend pleinement qu'à la lumière du rationalisme. Ne réalise-t-il pas en sa forme l'ultime progrès qu'eût pu souhaiter un Opitz dans l'assouplissement de la langue ? Et son optimisme foncier ne porte-t-il pas la marque de l'*Aufklärung* ? Ce lyrisme de zone moyenne, qui se garde à la fois des excès de la raison et de ceux du sentiment, reflète l'influence du rationalisme en ce qu'il prémunit l'homme contre les appétits sensuels et les besoins grossiers, en ce qu'il dompte le désir impatient et lui applique un frein, le soumet à la nécessité de la mesure, le persuade d'user de modération.

En ce sens l'anacréontisme, né du rationalisme, s'oppose aux manifestations du piétisme². Sa philosophie superficielle, sa conception souriante de la vie ne pouvaient s'implanter qu'en des âmes peu profondes, que ne hantait pas une inquiétude métaphysique et

1. La femme de Brockes en revanche semble avoir été une nature profondément piétiste. Cf. *Ird. Vergn.*, VII, p. 185 par exemple.

2. M. Konrad Beer en a fait la démonstration à propos de Gleim. Cf. *Der junge Gleim und die Hallesche Schule*. Diss. Erlangen, 1924.

pour qui un gracieux badinage pouvait tenir lieu de sentiment sincère.

En fait, ce lyrisme aimable tire peut-être son importance de l'attitude intermédiaire qu'il adopte. Il se tient à égale distance des extrêmes et s'efforce de concilier des contraires. Il est le premier pont jeté au XVIII^e siècle entre la raison souveraine et le sentiment qui ne sait pas encore s'exprimer. L'anacréontisme qui vante le plaisir sans renoncer à l'idéal de la vertu, qui accorde en amour moins qu'il ne promet, qui reste décent dans le libertinage, évite le double écueil du subjectivisme et de la passion. Il ne verse pas dans l'abstraction, mais ne tombe pas davantage dans les formes de l'amour purement instinctif et égoïste que l'époque galante avait mis à la mode à la fin du XVII^e siècle. Il s'efforce de mettre en harmonie les plaisirs des sens et la morale bourgeoise et de maintenir cet équilibre artificiel non seulement dans les poésies proprement anacréontiques, mais dans des œuvres plus théoriques comme le *Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein* d'Uz.

Serait-ce pousser trop loin l'interprétation des faits que de voir dans la production anacréontique un premier réveil du sentiment ? Nous ne le pensons pas. Il nous semble au contraire — et nous avons déjà risqué cette hypothèse — qu'il est légitime d'en dégager les signes à peine perceptibles encore d'un irrationalisme grandissant. Sans doute la volupté des larmes et l'enivrante mélancolie y tiennent fort peu de place ; pourtant l'anacréontisme met déjà en honneur la tendresse du cœur et les douces émotions. Le sentiment proprement dit y joue un rôle de plus en plus grand à mesure que ce lyrisme se développe. Et ce seront les disciples immédiats de Gleim, les membres du cercle de Halberstadt — Michaelis, Heinse ou Klamer Schmidt, nés tous trois en 1746 — qui ménageront la transition entre l'anacréontisme et le *Sturm und Drang* : il leur suffira d'affirmer certaines tendances, d'appuyer sur certains traits du premier pour que le second soit déjà nettement esquissé.

Mais le lyrisme du XVIII^e siècle n'avait pas encore pris une claire conscience des virtualités qu'il portait en lui. Avant d'exploiter ses propres richesses et de les porter à leur plein épanouissement il cherche, en son manque d'originalité, des guides spirituels et traverse une longue période d'imitation : il s'inspire à la fois de l'antiquité, de la philosophie anglaise et de la poésie française.

Le retour à l'antiquité et l'imitation de certains modèles latins ou

grecs procèdent de la constante préoccupation rationaliste de ce temps et sont une autre forme de l'enthousiasme purement cérébral que nous avons déjà noté. Les théoriciens de l'époque en ont déjà fait une querelle de clercs. Que fallait-il imiter de l'antiquité ? telle avait été la question posée, tel avait été l'objet de la querelle qui mettait aux prises Gottsched et les Suisses, Gottsched inclinant à la conception française de l'antiquité et l'interprétant surtout à travers les Romains ; les Suisses au contraire prétendant remonter jusqu'à la pure tradition grecque. Mais la masse des lettrés ne se laisse pas entraîner jusqu'à ces subtilités et à ces arguties. Les poètes ont seulement cette intuition que l'antiquité leur propose un grand exemple, qu'elle parcourut jadis pour son compte les voies où se cherche présentement le lyrisme allemand, qu'on ne peut donc faire fausse route en prenant pour guide le classicisme antique auquel ramène d'ailleurs l'imitation de la littérature française. Telle semble avoir été la raison essentielle de ce retour à l'antique. Chose curieuse : l'antiquité fournit au lyrisme allemand un double parrainage, une double inspiration dont les modernes garants lui seront fournis isolément par l'Angleterre et par la France : l'influence d'Horace, poète de la Sagesse, sera corroborée par le moralisme anglais, et d'autre part l'anacréontisme antique se prolonge dans la poésie légère du XVIII^e siècle français.

Le prestige d'Horace et le culte de Sapho ou d'Anacréon ne sont d'ailleurs pas un obstacle au rayonnement de la culture anglaise en Allemagne. Nous avons vu au contraire par l'exemple de Hagedorn et de Haller combien leur culture latine les avait préparés à profiter des leçons d'un pays que l'on considérait alors comme la terre classique de la liberté et de l'émancipation intellectuelle. On en admire à mots couverts le libéralisme politique, mais on fait un vibrant éloge de sa philosophie morale, de ses productions littéraires et l'on s'en imprègne. Les revues morales anglaises pénètrent en Allemagne et y sont bientôt imitées ; des relations littéraires s'établissent ; les idées chères à Shaftesbury se répandent d'autant plus aisément qu'elles rejoignent les enseignements du rationalisme, de Thomasius, qui, mettant l'activité de la raison au-dessus de toutes les autres activités spirituelles, proclamait déjà que la sagesse est vertu. Des cercles se fondent un peu partout qui se proposent délibérément de propager la culture et les idées morales anglaises : à Hambourg où Wernicke a déjà préparé les voies à l'influence

anglaise, Hagedorn devient le centre d'un groupe qui accueille avec enthousiasme les manifestations de l'esprit insulaire ; à l'autre extrémité du domaine germanique, à Bâle, un cercle de même tendance se constitue autour du professeur Drollinger qui fait partager à ses amis l'intérêt qu'il porte à la littérature anglaise. Bodmer et Breitinger eux-mêmes sont les premiers admirateurs des conceptions morales et esthétiques des Anglais et défendent dans les *Discourse der Mahlern* (1721) les idées d'Addison et de Shaftesbury sur l'imagination créatrice, qu'ils opposent au froid et sec rationalisme de Gottsched. Les mœurs bientôt et les usages du peuple que l'on admire, passent sur le continent ; après avoir loué l'esprit libre des Anglais, on adopte leurs sociétés secrètes : le *Freimaurerbund*, importé d'Angleterre, pénètre en Allemagne par Hambourg (1741) et, mis au service de l'idéal rationaliste, ne tarde pas à s'étendre jusqu'à Berlin, Leipzig et Francfort-sur-le-Mein.

Tandis que l'Angleterre fournit au lyrisme allemand une pensée substantielle et l'incline au culte de la nature et des idées morales, la France exerce sur la poésie d'outre-Rhin une influence d'une autre sorte et de sens presque opposé. Le rayonnement de la littérature française n'est pas, à vrai dire, inférieur au prestige des lettres anglaises ; mais la première ne suscite pas la même curiosité et le même intérêt que le récent essor des secondes. On continue d'admirer, comme par tradition, le classicisme de Boileau qui a été le modèle des poètes de cour ; et le rationalisme cartésien des épigones trouve encore un interprète en Brockes. Mais c'est maintenant une inspiration différente que l'on demande à la France. Sous quels traits apparaît en effet, dans l'Allemagne d'alors, le XVIII^e siècle français ? Non plus sous les espèces de la muse tragique à l'air grave ou d'une Polymnie austère, non plus avec le visage d'un philosophe à la méthode rigoureuse, mais bien en les atours d'une gracieuse bergère à laquelle un pâtre fait de tendres confidences. C'est dans la poésie légère française que les écrivains allemands épris d'Anacréon trouvent la plus brillante expression de ce lyrisme facile ; aussi s'en inspirent-ils d'une manière plus directe que des modèles grecs ; ils ne se réclament de notre influence que pour compléter et parfaire leur culture en cet art des mignardises et imitent les innombrables répliques des thèmes anacréontiques fondamentaux qu'offre la littérature française, de Chapelle et La Fare à M^{me} Deshoulières. Enrichissement superficiel ! dira-t-on de ce clinquant de menus vers.

Oui peut-être ; et la mode en sera brève en effet. Mais ces riens charmants des poètes mineurs n'en seront pas moins un bienfait durable et laisseront une trace définitive, sinon dans la littérature allemande, dans la langue elle-même : sans eux, jamais la forme et l'expression, si gauches et si embarrassées encore chez Brockes, n'auraient atteint à la souplesse et à l'aisance qui étaient la condition préalable de toute évolution ultérieure du lyrisme.

Retour à l'antique, influences anglaises, inspiration française, c'est sous ces vêtements d'emprunt que se dissimulait le conflit latent au sein de la poésie allemande : il devait prochainement éclater entre les deux tendances antagonistes de la nature humaine, dont l'une était proche de son déclin, tandis que l'autre ne cessait de grandir. La lutte va s'engager en effet entre le rationalisme qui s'évertue à conserver le terrain conquis depuis le ^{xvii}^e siècle et l'irrationalisme qui a grandi dans l'ombre et vise à élargir le domaine du sentiment. Le rationalisme reste provisoirement vainqueur et l'emporte durant les deux premiers tiers du ^{xviii}^e siècle, et nous avons vu qu'il peut revendiquer presque toutes les manifestations de la vie intellectuelle ou littéraire. Mais son succès ne saurait masquer la lente ascension d'un courant souterrain qui de-ci de-là affleure déjà, se fortifie d'apports imperceptibles, et dont la vague déferlera sur le rationalisme et le balayera à l'époque du *Sturm und Drang*.

Ce courant nouveau, dont le piétisme est l'une des sources, est sommairement impliqué dans l'œuvre de Brockes, chez qui la poésie est déjà, pour une faible part, une « affaire de cœur ». Car il y a dans *l'Irdisches Vergnügen in Gott* une ébauche de sentiment qui malheureusement ne se présente jamais à l'état pur, tant il est imprégné de religiosité. Aussi ses vers n'émeuvent-ils pas ; ils ne font pas passer dans le lecteur le frisson ni la nostalgie de l'infini, ils ne lui tirent pas de larmes des yeux, ils ne traduisent pas un élan secret du cœur, ils ne déterminent pas le choc profond qui fait jaillir la source féconde, ils ne suscitent même pas l'émotion sobre et contenue que la génération contemporaine éprouvera à la lecture des odes de Klopstock. Brockes évoque cependant souvent le nom et la puissance de Dieu, mais il ne sait pas extraire de sa description les mots chargés d'une teneur sentimentale et qui parlent directement au cœur : il songe trop à prouver, à démontrer et à faire œuvre didactique.

Celui de nos poètes qui — à un demi-siècle de distance — se rap-

proche le plus des *Stürmer und Dränger* par son tempérament propre comme par la qualité de son lyrisme, est évidemment Günther. Nous avons déjà montré combien il déborde son temps par son subjectivisme, par la mobilité de son inspiration, par son désenchantement. Si à certains égards il reste dans la dépendance des poètes silésiens du xvii^e siècle, il est par de nombreux aspects de sa personnalité et de son talent presque un précurseur authentique des hommes qui présideront aux destinées de la littérature allemande vers 1770.

Mais les autres écrivains dont nous avons traité ici, présentent pareillement, et à des titres divers, des signes indubitables de la grande révolution littéraire et esthétique qui se prépare.

Les plaintes, la tristesse, la désespérance, qui chez Günther restaient étroitement liées à leurs causes immédiates, prennent chez Haller parfois un tour plus général, échappent à la relativité et s'élèvent à la pure mélancolie lorsque, sur le mode nostalgique, il chante sa *Sehnsucht nach dem Vaterland* ou pleure la mort de sa femme Marianne. Il montre alors une sincérité d'émotion à laquelle Brockes dans de semblables circonstances n'avait pas su atteindre et qui contraste grandement avec tous les poèmes que l'époque précédente écrivait en de telles occasions.

Le sentiment de la nature à son tour tend à se suffire à lui-même et à se passer de l'appoint religieux. Il n'était chez Brockes que l'adjuvant d'une démonstration théologique ou téléologique ; même dans *Werther* il ne s'affranchira pas complètement d'un panthéisme à l'émouvante majesté. Si dès maintenant il ne se laïcise pas d'une manière totale, du moins se dépouille-t-il des éléments artificiels qui l'encombraient dans la période antérieure. Au jardin de style rococo Brockes et Hagedorn opposent le paysage que la main de l'homme n'a point transformé et qui reste l'œuvre de la seule nature, dont le caprice se rit des lignes géométriques. Ne songe-t-on pas à la discussion célèbre sur les avantages et les inconvénients des règles dans l'art qu'évoque une lettre de *Werther*¹, lorsqu'on lit sous la plume de Hagedorn² :

Ehrt die wirkende Natur; lasst das Künsteln ferne bleiben.

D'autre part l'interprétation de la nature, entendue dans un sens

1. Erstes Buch; Am 26. Mai.

2. Eschenburg. — *Hagedorns Poetische Werke*, II, 18.

large, fournit l'occasion de stigmatiser tout ce qui en heurte l'esprit, tout ce qui s'écarte du droit et de la justice. Les *Alpes* de Haller sont en fait une protestation contre la civilisation des villes qui s'est détournée de la saine nature et a acclamé le vice au lieu de rendre hommage à la vertu discrète. Mais on sait combien le poète suisse était timoré ; on ne s'étonnera donc pas qu'il se garde soigneusement d'attaquer de front les défauts de la société. Haller ne combat pas sur le plan du réel les abus dont il est le témoin : il se réfugie dans le monde idéalisé des pâtres.

La critique [de Hagedorn est déjà plus acerbe. A travers le voile transparent de la fable, et souvent aussi sous une forme plus directe, il dénonce les injustices sociales, l'avidité des grands, leur manque de conscience, leur inhumanité. Même le pieux Brockes rappelle aux princes qu'ils ne détiennent leur autorité sur la terre que par délégation du pouvoir divin et que leur premier devoir est d'en faire un sage emploi. Sans doute ni l'un ni l'autre ne s'élève jusqu'au ton accusateur des *Stürmer und Dränger* ; ils ne prononcent pas un réquisitoire, ils ne proclament pas le principe même des droits dont devraient jouir les opprimés. Hagedorn, amoureux de la liberté — et d'une liberté apparemment plus philosophique que politique — n'est cependant pas disposé à combattre pour elle, il préfère se réfugier passivement dans l'idylle campagnarde qu'il oppose aux cabales et aux médisances des villes.

Pourtant le grain est semé et germera bientôt, car quelques-uns de nos poètes ont tiré le cœur humain de sa torpeur. Pour la première fois en effet au cours du XVIII^e siècle nous avons entendu au moins un poète affirmer l'irrationnel en face du rationalisme et préluder ainsi à l'une des tendances les plus caractéristiques de l'époque du *Sturm und Drang*. Hagedorn, on s'en souvient, a dès longtemps opposé à l'intellectualisme souverain les besoins méconnus du cœur et montré la nécessité d'éduquer ce dernier au même titre que l'entendement. C'est là un aspect essentiel et un apport important de la renaissance du lyrisme sur lesquels nous avons déjà suffisamment insisté. Avant peu la littérature allemande pourra prendre à son compte la devise :

L'art ne fait que les vers ; le cœur seul est poète.

Retour à la nature, critique des abus dans l'ordre social, affirmation des droits sacrés du cœur, ces fondements théoriques du

Sturm und Drang peuvent être aisément décelés dans le lyrisme antérieur à 1770. La génération du jeune Goethe recevra ces thèmes des mains de nos poètes et n'aura plus qu'à les orchestrer et à les systématiser.

*
*
*

Il n'est besoin de nul artifice pour que soit évoquée, au terme de cette étude, la grande figure de Goethe, car il est lui-même à la fois une fin et un commencement. Tous les courants que nous avons vus sourdre au cours du siècle convergent vers lui ; il condense dans sa toute première production lyrique les influences diverses que nous avons signalées. Le jeune Goethe résume en lui, comme s'il devait « faire le point » avant de prendre son essor définitif, tous les efforts antérieurs d'une période littéraire qui n'avait que très lentement pris conscience d'elle-même. Le mouvement ascendant dont nous avons étudié les débuts avec Günther atteint ici son amplitude maxima et semble se condenser en une forme récurrente, avant de sombrer. Goethe est le magicien qu'attendait la poésie allemande : il va la tirer de son sommeil enchanté, réaliser toutes les virtualités qui s'étaient dès longtemps accumulées en elle, sans atteindre à leur complet épanouissement, et opérer aisément la difficile synthèse de tendances contradictoires. Goethe donnera miraculeusement vie à tout ce que le lyrisme allemand antérieur avait deviné, pressenti et appelé de ses vœux, à ce que ses prédécesseurs n'avaient su élaborer qu'imparfaitement. Il est au carrefour des divers chemins par lesquels le génie allemand s'est cherché pendant tout le xviii^e siècle, et toutes les avenues de la pensée et du sentiment, de la poésie religieuse ou de la poésie légère se rejoignent en lui.

Goethe a souvent rappelé lui-même combien sa propre évolution poétique avait dépendu de son temps et combien il devait à ses prédécesseurs. Il a reçu d'eux en héritage direct des suggestions et une orientation qui posent un problème dont la solution constituerait la conclusion idéale de notre travail. Au terme logique de cette étude il serait souhaitable de pouvoir préciser dans quelle mesure Goethe continue ses devanciers, en quel sens ils ont préparé les voies au nouveau lyrisme, quels éléments le jeune poète a retenus de leurs œuvres, quels thèmes il leur a empruntés. Tâche délicate et vaste problème qui exigerait, pour être traité dans toute son

ampleur, la difficile maîtrise de l'œuvre entière de Goethe. Pareille étude ne peut être entreprise dans le dernier chapitre d'un volume. Elle ne peut être ici qu'esquissée sommairement, en se bornant aux caractéristiques les plus générales des deux premiers recueils lyriques du jeune Goethe, le livre d'*Annette* et le *Leipziger Liederbuch*.

Ces deux groupes de poèmes traitent en effet des motifs et représentent une forme d'art que Goethe emprunte à ses prédécesseurs. S'ils offrent des traces d'une originalité naissante, ils peuvent être considérés cependant comme le fruit tardif d'une esthétique à son déclin, comme l'expression d'une mode qui, avant de disparaître, a su encore conquérir celui qui allait devenir le plus grand poète de l'Allemagne. Goethe consacre en quelque sorte la fin d'une poétique, avant d'attacher son nom à un art infiniment plus substantiel qui se rapprochera de la nature et s'imprégnera de ses mystères. Un tel accent humain, une si profonde vérité se dégageront alors de ses œuvres que tout le lyrisme antérieur semblera n'avoir su que jouer avec le sentiment. Mais pour l'heure ses productions poétiques des années 1765-1770 apparaissent par la forme et par le fond comme l'ultime tribut du siècle au goût qui avait régné jusqu'alors, le dernier hommage à une tradition lyrique que Goethe va bientôt épurer et à laquelle il infusera un contenu nouveau. A l'époque qui nous occupe, Goethe vogue dans le sillage de ses prédécesseurs, il suit une mode et conforme sa poésie à deux traditions opposées : l'inspiration biblique et l'anacréontisme.

Et il était peut-être nécessaire et indispensable à la formation du génie en quête d'originalité, qu'il parcourût pour son compte toutes les étapes déjà franchies par ses devanciers et refit personnellement le cycle des expériences de ses contemporains. Si Goethe n'avait pas eu, lui aussi, sa « période de rococo », s'il n'avait pas, un temps, pris le ton moralisateur de Haller ou de Hagedorn et versé dans l'anacréontisme de Gleim, s'il ne s'était pas rendu compte directement, par un contact personnel, de l'insuffisance de ces formes d'art et de la nécessité de se détourner du factice pour revenir au naturel, il ne se serait pas livré si volontiers lors du séjour à Strasbourg, à l'influence de Herder. Du moins a-t-il appris à cette première école le culte de la forme ; il s'y est habitué à ne tolérer nulle imperfection de langue et entraîné à la pratique du vers et de la strophe. Cette technique, par laquelle il s'assouplit, contribue pour

sa part à préparer l'avenir : Goethe n'aura plus qu'à déverser dans cette forme impeccable un contenu digne d'elle lorsqu'auront pris fin les années d'apprentissage.

Goethe débute donc dans les lettres par l'imitation : il se risque très tôt à composer des pièces de vers français que Sainte-Beuve avait raison de qualifier de « singuliers », car ils sont tantôt incorrects pour ce qui est de la grammaire, et tantôt faux en ce qui concerne la métrique¹. Il étudie Molière et semble vouloir donner à l'Allemagne des tragédies inspirées de Racine. Il apparaît ainsi totalement soumis à l'influence française dont se sont affranchis depuis longtemps Lessing et Klopstock. Il ébauche une traduction en vers du *Menteur* de Corneille qui restera à l'état de fragment², mais qui reflète déjà une conception de l'amour que manifesteront mieux les deux recueils de poèmes ; Goethe ajoute en effet au texte de Corneille certains vers qui devaient plaire à l'ami Behrisch :

Das lernt sich bald, mein Herr, wie man's mit Mädchen macht,
Am Tage sind sie streng, geschmeidig bei der Nacht.³

Ces altérations du texte original montrent bien où l'inclinent ses penchants naturels : si dans ses odes il imite Haller, il s'inspire en son lyrisme de l'anacréontisme de Hagedorn. A l'âge de quatorze ans il est à la tête de tout un recueil de poésies religieuses dont il ne subsistera à peu près rien, et de poèmes anacréontiques qui, comme il le dit lui-même, « coulaient aisément de sa plume en raison de la souplesse de la mesure et de la légèreté des thèmes⁴ ».

Il n'y a là rien que de très naturel et les attaches que le jeune Goethe conserve avec la période précédente, s'expliquent par le milieu même dans lequel il a grandi. Le père du poète était un homme de froide raison, d'entendement lucide, de tendances rationalistes qui — n'oublions pas qu'il avait vingt et un ans de plus que sa femme et était né en 1710 — avait gardé les goûts littéraires de la première moitié du siècle. C'est dire qu'il aimait la poésie sentencieuse et claire, les œuvres d'inspiration française et les productions anacréontiques. Sa bibliothèque reflétait exactement

1. Cf. Hirzel : *Der junge Goethe*, I, p. 16-17.

2. Cf. Max Morris : *Der junge Goethe*, I, p. 250-253.

3. Id. Id. p. 251.

4. *Dichtung und Wahrheit*, livre VII.

ses prédilections et les ouvrages que le jeune Wolfgang y trouva, les modèles qui lui furent inconsciemment proposés quand il commença de taquiner la muse, furent Canitz et Hagedorn, les anacréontiques et tous les coryphées de la poésie facile ou légère, en laquelle le jeune homme ne tarda pas à faire ses débuts. Mais la bibliothèque paternelle offrait aussi à la curiosité de Goëthe un autre aliment, un autre groupe de poètes dont les œuvres plus guindées relevaient de l'inspiration religieuse et de l'épopée biblique et répondaient davantage aux goûts de sa mère, piétiste comme on sait : c'étaient pour la plupart des auteurs d'odes qui magnifiaient la bonté, la puissance et la gloire de Dieu, telles qu'elles se révèlent à travers la nature ; parmi les modernes, Klopstock, Adolf Schlegel, Cramer ; parmi leur devanciers, Drollinger et Haller, peut-être aussi Brockes.

C'est de cette littérature au double visage que le jeune Goëthe va se nourrir tout d'abord, en réalisant déjà en lui-même la synthèse des goûts opposés de ses parents. Et il ne se bornera pas à prendre avec elle un contact superficiel ; il lira au contraire de très près les œuvres qu'il empruntera sur les rayons de son père et dont il apprendra même par cœur maints passages. Sans doute, une fois arrivé à Leipzig (automne 1765) il rougira de ces occupations de sa jeunesse en entendant les sévères critiques de la femme du professeur Böhme, du Hofrat Morus, de Gellert et du professeur Clodius qui s'évertueront à lui démontrer qu'il a fait fausse route ; sans doute encore l'influence postérieure de la *Messiad*e de Klopstock fera bientôt pâlir le souvenir de ces premières lectures ; et en 1770 Goëthe oublieux du passé déclarera péremptoirement avoir eu seulement trois maîtres : Oeser, Shakespeare et Wieland¹. Mais ne nous laissons pas abuser. En fait, les impressions reçues lors de l'éveil de sa faculté poétique ne s'effaceront pas si vite et le souvenir de ses prédécesseurs se retrouve presque à chaque page de ses premières œuvres lyriques, par lesquelles il s'affirme poète du xviii^e siècle et uniquement épigone.

Pour en juger sainement, il ne suffit pas de se référer aux jugements nombreux et abondants portés par Goëthe sur Günther ou Haller, Gleim ou Hagedorn dans *Dichtung und Wahrheit*. Ces Mémoires dont la rédaction ne fut commencée qu'en 1810 ne nous

1. M. Morris. *Der junge Goethe*, I, p. 344. Lettre à Ph. Erasmus Reich, 20 février 1770.

apportent pas un témoignage objectif sur l'état d'esprit du jeune homme à l'égard de ses devanciers. Aussi nous en tiendrons-nous à la correspondance et aux poésies elles-mêmes pour tenter de préciser ce que Goethe doit aux uns et aux autres.

Et d'abord le jeune poète apparaît homme du XVIII^e siècle par un penchant marqué à moraliser. A quelques années seulement du *Sturm und Drang*, il est préoccupé de problèmes et de questions d'éducation, comme s'il avait été le fidèle lecteur des innombrables revues morales qui florissaient dans la première moitié du siècle. Un des sujets qui y étaient fréquemment débattus était celui de l'éducation des femmes. N'est-il pas curieux de noter que ce même problème, purement rationaliste, fait l'objet d'une série de lettres de Wolfgang à sa sœur ? Toute la correspondance du 14 mars 1766 adressée à Cornélie — et écrite en français — est consacrée à l'éducation des filles. Goethe s'y plaint de la futilité d'esprit des jeunes personnes qui passent tout leur temps à leur toilette et sont incapables de tourner un compliment en société ou de faire montre de connaissances ou de lectures. « La vanité est presque toujours la maîtresse du cœur des jeunes filles. Elle les gâte, en leur montrant d'un jour avantageux la fausse gloire de la parure extérieure, et d'un jour désavantageux la vraie gloire des soins pour l'esprit. » Et Goethe de conclure au terme de ses réflexions : « J'ai eu la pensée de devenir maître d'une école du beau sexe après le retour en ma patrie. Ce ne serait pas si mauvais qu'on pense ; toutefois, je serais plus utile à ma patrie qu'en faisant l'avocat¹. » Il reconnaît lui-même que sur toutes ces questions il est un « strenger Moralist² », désirant que les jeunes filles ne se montrent inaptés en aucun domaine, ne soient ni uniquement des femmes savantes, ni de simples poupées, mais aussi de bonnes ménagères et d'expertes cuisinières³. Et c'est dans ce sens qu'il entreprend l'éducation et l'instruction de sa sœur Cornélie, ainsi que celle de Käthchen⁴.

Du même esprit, de la même tendance moralisatrice procèdent les scrupules qui l'assaillent lorsqu'il songe à rompre avec Annette :

1. M. Morris : *Der junge Goethe*, I, p. 120 et 124. Cf. aussi la lettre du 30 mars 1766 sur le même sujet (*Id.*, p. 127 sqq.) et du 12 octobre 1767 (*id.* p. 174).

2. M. Morris : *Der junge Goethe*, I, p. 174.

3. M. Morris : *Ibid.*, I, p. 291.

4. M. Morris : *Ibid.*, I, p. 176.

il expose alors l'obligation où il se trouve de ne pas l'entretenir dans de faux espoirs et de ne pas s'engager en de nouveaux liens avant que soit elle-même pourvue la jeune fille qu'il aura rendue malheureuse¹.

Ce penchant à moraliser, ce reste d'*Aufklärung* dont la correspondance garde la trace, devait aussi remplir sa conversation à cette époque. Peut-être lassait-il même la patience de ses amis. Il semble à tout le moins qu'il entre autant de blâme que d'éloge dans cette confiance de Horn sur Goethe : « Er ist mehr Philosoph und mehr Moralist als jemals². »

Mais notre but n'est pas de faire en ce chapitre terminal le portrait moral de Goethe aux environs de sa vingtième année. Nous ne voulons que relever au passage, en parcourant les deux recueils d'*Annette* et des *Neue Lieder* du « Leipziger Liederbuch », les traces de l'influence exercée sur l'étudiant de Leipzig par les poètes dont nous nous sommes occupés.

Günther ! Le nom était familier à Goethe depuis son plus jeune âge. Alors que, avide de lecture, il fouillait dès huit ans la bibliothèque de son père et dévorait tous les livres qui lui tombaient sous la main, depuis la « Jérusalem délivrée » de Torquato Tasso dont il reçut une si grande impression que le souvenir en palpite encore dans le chapitre VII du livre I des *Lehrjahre* et l'« Acerra philologica » de Lauremberg, jusqu'aux auteurs allemands du XVII^e et du début du XVIII^e siècles, comment le lyrisme de Günther aurait-il pu laisser indifférent l'enfant déjà poète qui à l'âge de dix ans avait commencé à écrire des vers³ ? A travers l'œuvre entière de Goethe il serait aisé de glaner des similitudes et de découvrir des points de contact entre les deux poètes : il est certain que les chansons à boire et les chants d'étudiants de Günther n'ont pas été sans influence sur les *Gesellige Lieder* de Goethe ; les satires du premier ont fait, de même, grande impression sur le second : en particulier les railleries adressées par Günther à ses « collègues », les médecins, ont un accent qui retentit encore dans les paroles ironiques de Méphisto, se gaussant de la médecine. En outre, de nombreuses pensées ou maximes se retrouvent sous une forme presque iden-

1. M. Morris : *Der junge Goethe*, I, p. 207 ; lettre à Behrisch de mars 1768.

2. M. Morris : *Ibid.*, I, p. 289. Cf. encore p. 292 ; 293-294, 334.

3. Cf. lettre à sa sœur Cornélie, 11-15 mai 1767.

tique chez l'un et chez l'autre, depuis l'accent déjà faustien de ces vers de Günther :

Die Bücher der Natur, die gross- und kleine Welt,
Verdienen überhaupt viel Sorgfalt im Betrachten¹,

jusqu'à l'aveu élégiaque

Wer kennt, was Lieben ist, der weiss auch dessen Pein²,

devenu dans les chansons de *Wilhelm Meister* :

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide.

Si l'on s'en tient au seul lyrisme de Goethe antérieur à 1770, on constate que les influences de motifs et de forme ne sont pas rares. Il ne saurait être question ici de les énumérer toutes. Bornons-nous à rappeler que le thème de la poésie de Günther qui commence par ces mots

Mägdgens, stellt euch nicht so spröde
Und entflieht uns nicht so fern³!

et qui est sans doute déjà lui-même inspiré d'un poème de Mencke,

Chloris lässt sich zwingen⁴

est repris par Goethe dans la quatrième pièce, *das Schreien*⁵, du « *Leipziger Liederbuch* », qu'il donne pour une imitation de l'italien. Le rythme anapestique du *Hochzeitscherz* de Günther⁶, et la forme comme le sujet de la pièce qui débute par ces mots

Verflucht nicht, ihr Mägdgen, mein flüchtiges Lieben⁷!

ont passé dans la poésie *Unbeständigkeit* des « *Neue Lieder* », qui est un éloge du changement en amour, présenté comme une consé-

1. Cf. édition Krämer, II, p. 75, v. 53-54.

2. *Id.*, I, p. 206, v. 48.

3. *Id.*, I, p. 146.

4. *Galante Gedichte*; 2. Aufl. Leipzig, 1710, p. 73.

5. M. Morris, I, 236 et 352.

6. Cf. édit. Krämer, I, p. 313.

7. *Id.*, I, p. 131.

quence inéluctable du πάντα ῥεῖ d'Héraclite d'Éphèse et intégré dans le flux universel de toutes choses. Et dans le détail — nous ne pouvons y entrer — combien de traits on pourrait noter, qui témoignent d'un véritable air de famille entre le « Leipziger Liederbuch » de Goethe et le lyrisme amoureux de Günther, en sorte que Wilhelm von Scholz pouvait se demander si la nature, avant d'engendrer le grand génie de la littérature allemande, n'en avait pas tiré une première épreuve en Günther dont la durable sublimation ne fut réalisée qu'en Goethe¹.

Celui-ci a également aimé et pratiqué de bonne heure Hagedorn, dont il rêvait en sa jeunesse d'égaliser la gloire² et dont il recommandait la lecture à Käthchen Schönkopf³. Il lui a emprunté quantité de thèmes lyriques. Faut-il rappeler la parenté manifeste entre tant de motifs traités successivement par le poète de Hambourg et par l'étudiant de Leipzig? En vérité les similitudes sont ici trop nombreuses pour qu'on puisse en dresser la liste dans le cadre étroit de ce chapitre. Il serait sans doute aisé d'établir la filiation de tous ces thèmes, et de montrer par exemple que telle pièce de Goethe (*Wunsch eines jungen Mädgens*⁴, dont l'héroïne ne désire se marier que pour agir à sa guise et briller dans le monde, et non pour être aimée) reprend un motif traité par Hagedorn (*das Kind*⁵). Mais souvent ces thèmes sont le bien commun de plusieurs prédécesseurs de Goethe, ils se chevauchent dans plusieurs œuvres et il devient alors difficile de parler d'imitation précise. Si nous reprenons l'exemple précédent, il est clair qu'il s'apparente au sujet de la pièce *Kinderverstand*⁶ de Goethe qui n'a peut-être fait qu'imiter une poésie de Gleim, intitulée *Kinderfragen*⁷. La véritable question qui se pose ici est donc celle des rapports de Goethe avec l'anacréontisme dans son lyrisme de jeunesse.

A Leipzig, qui était alors une annexe de l'école poétique de Hambourg, Goethe se trouve plongé dans un milieu anacréontique, où l'on n'avait cure des nouveaux courants inspirés de Klopstock et de

1. W. von Scholz. *J. C. Günther und Goethe*. Kultur (Köln), II, 1499.

2. *Dichtung und Wahrheit*, livre VI.

3. Lettre du 12 décembre 1769.

4. M. Morris, I, p. 354.

5. Eschenburg, III, p. 75.

6. M. Morris, I, p. 355.

7. Dans l'édition Gräff, I, p. 55.

Wieland. Lui-même mène là-bas une vie assez dissipée qui lui apparaît comme la transposition dans la vie réelle des principes affichés par Hagedorn, Gleim ou Uz. Déjà il ne croit plus à l'innocence des jeunes filles, qu'il juge versatiles ou capricieuses, il fait l'éloge de l'inconstance, en s'inspirant sans doute de son expérience des milieux galants et frivoles qu'il fréquente. Il admet d'emblée le divorce de la vie et de l'art qu'avaient codifiés les poètes anacréontiques. Très instructive est à cet égard une lettre à Cornélie du 11 mai 1767 où Goethe déclare au sujet de poèmes qu'il a communiqués à sa sœur¹ :

« Mais, ma sœur, ne croirait-on pas en lisant mes vers qu'il me fallut être bien amoureux ? Du moins il y règne beaucoup de tendresse. Vraiment j'aime les filles toutes ensemble, quoique je puisse souvent chanter :

Von kalten Weisen rings umgeben
Sing ich was heisse Liebe sei ;
Ich sing vom süßen Saft der Reben
Und Wasser trink ich oft dabei.

« Pour l'amour véritable il ne faut pas qu'un poète en sente ; il doit peindre en ses poésies ou des filles idéales, parfaites, ou mauvaises, comme elles sont, au lieu desquelles il peindra s'il est amoureux sa maîtresse, comme Seekatz sa femme, quand il fallut » (*sic*) « des princesses². »

Et il précisait comme suit sa conception de l'amour :

En fait d'amour un favori des Muses
Est un astre vers qui le sentiment humain
Dresseroit d'ici bas son thélescope en vain...
De l'amour seulement nous sommes amoureux...
Et nos feux, pour objet, ne veulent qu'une image.

Oui, nous l'aimons avec autant de volupté
Que le vulgaire en trouve à la réalité.
La réalité même est moins satisfaisante,
Sous une même forme elle se représente.
Mais une Iris en l'air en prend mille en un jour ;
Et la mienne est bergère et nymphe tour à tour,
Brune ou blonde, coquette ou proude, fille ou veuve,
Et comme tu crois bien, fidèle à toute épreuve.

1. M. Morris, I, p. 160 sqq.

2. Seekatz (1719-1768) était un peintre de Darmstadt qui travailla dans la maison de Goethe à Francfort pour le compte du lieutenant général français, comte Thorane, et à qui sa femme, volumineuse et obèse, ne permettait pas d'employer d'autre modèle féminin qu'elle-même. Cf. *Der Rokoko-Goethe*, p. 369.

Ce n'est pas là une simple déclaration de principe. A dix-huit ans, Goethe est intimement persuadé qu'il convient de ne pas prendre les femmes au sérieux, qu'il est même bon de railler leurs défauts, qu'il faut se garder surtout de s'engager à aucune. « Ihr guten Märgen, wir sind klüger als ihr denkt, wir leben hier in der angenehmsten Freiheit, und müssten Toren sein, wenn wir uns euch unterwürfen, denn es ist keine Sklaverei beschwerlicher als euch zu dienen¹. »

Le recueil d'*Annette* est l'expression de ces principes. Il s'efforce certes d'être pour une part original, mais il est avant tout inspiré de ce mélange de jeune sensualité et d'érotisme factice que les poètes anacréontiques français et allemands avaient mis à la mode. Il est écrit sous le signe d'une prétendue expérience des choses de l'amour ; il affectionne les situations scabreuses ; il vise à la perfection, à l'aisance, à la grâce de l'expression poétique : pour le fond comme pour la forme, ces chansons sont donc bien dans la dépendance étroite de la tradition que nous connaissons. Goethe emprunte à ses devanciers les scènes et les motifs, le vocabulaire et le style, les formes de strophe, le mètre et les rimes même².

Le plus grand nombre des poésies dédiées à *Annette* — et l'on pense en particulier à *Ziblis*, *Lyde*, *Kunst die Spröden zu fangen*, *Triumph der Tugend*, *Pygmalion*, *die Liebhaber*, *Annette an ihren Geliebten*, *das Schreien* — se situent dans une atmosphère anacréontique qui exclut tout sentiment tumultueux. Loin des grands problèmes de la vie, les héros de ces charmantes aventures se bornent à goûter les plaisirs faciles, à parler d'amour dans un cercle d'amis ou de jeunes filles qui ne s'effarouchent point d'entendre conter l'histoire de « *Ziblis* ». Entendons bien qu'il n'est pas question d'amour au sens sentimental du mot ; il s'agit plutôt d'une légère griserie des sens, d'une complaisance envers les instincts naturels, de privautés et de tendres intimités que le poète encadre, selon la mode du genre, de scènes de convention dans un monde d'Arcadie, peuplé des dieux de la mythologie antique qui y

1. M. Morris. *Der junge Goethe*, I, p. 158.

2. En voici un exemple : Le sujet de la poésie *An den Schlaf* (Morris, I, 229) se trouve déjà dans les odes de Hagedorn (Eschenburg, III, p. 63 : *An den verlorenen Schlaf*) ; le pouvoir du sommeil, porteur de rêves pour les amants et qui les visite en costume pastoral, est évoqué chez Hagedorn (v. 29) et chez Goethe (v. 4). Goethe reprend aux vers 10 et 12 les rimes des vers 30 et 32 de Hagedorn et aux vers 17 et 19 les rimes des vers 33 et 35 de son devancier. Même thème de l'invocation à Morphée chez Hagedorn (III, p. 135).

coudoient les bergers. L'évocation est gracieuse, la langue est alerte. Ce lyrisme à tendances érotiques est aimable et souriant ; il ne fait nulle place à l'amour ardent, impétueux, qui aspire à faire le don de soi et à s'annihiler dans l'objet aimé, à l'amour-passion capable de gronder, de s'irriter ou de pleurer ; mais chaque poème apparaît comme l'illustration par l'exemple de quelques règles de « sagesse » amoureuse et dégage une leçon d'aimables et légères aventures tout imprégnées d'une philosophie facile. L'idéal de ce monde factice est une nature amie, parée d'un printemps éternel où la mort et les maux de la vie sont passés sous silence, où l'homme évite d'instinct la souffrance, la peine et même le travail et peut consacrer ses jours au badinage galant et aux propos érotiques d'intention.

Gœthe, on le voit, accepte ces « clichés » traditionnels et en use à la manière de ses devanciers dans son premier recueil de 1767, qui semble lui avoir été dicté par une gaité insouciant et un heureux optimisme. De nombreuses traces d'influence anacréontique subsistent encore dans les *Neue Lieder*, parus à l'automne de 1769 chez Breitkopf, spécialement dans les pièces suivantes : *das Schreien*, *Amors Grab*, *Wunscheines jungen Mädchens*, *Kinder-verstand*, *Liebe und Tugend*. On retrouve là les thèmes favoris de l'anacréontisme. Après Günther, Gœthe décrit la scène où la belle, que son amant rejoint dans la forêt propice, se défend des entreprises du soupirant en menaçant de crier d'abord, puis supplie l'homme de ne point troubler par d'inutiles paroles leur délicieuse intimité : elle ne résiste que pour être mieux vaincue et augmenter leur plaisir à tous deux (*das Schreien*). Or ce motif avait déjà inspiré Cronegk¹, Pfeffel², Weisse³, Götz et d'autres. La pièce *Amors Grab* ressuscite une pensée de l'Anthologie grecque qu'avaient remise en honneur Weisse et Cronegk, Uz et Gleim : c'est le thème du caractère dangereux de l'amour endormi ou que l'on croit mort et qui peut se réveiller, alors qu'on ne le redoutait plus. Citons encore dans *Liebe und Tugend* l'opposition de la mère soucieuse de la vertu de son enfant et lui donnant de sages conseils et de la fille qui rêve étourdiment d'amour. Autant de motifs et de situations typiques de l'anacréontisme auquel Gœthe n'a pas renoncé en

1. *Schriften* (Reutlingen, 1777), II, p. 276-277 ; *der Eigensinn*.

2. *Poetische Versuche*, 1761.

3. *Scherzhafte Lieder*, 1758 : *der Kuss*.

1769. Il a même clairement conscience de continuer ainsi une tradition littéraire et se flatte de rivaliser, par delà Anacréon et ses disciples allemands du xviii^e siècle, avec les petits maîtres français du genre pour la concision de la forme : à cet égard en effet il caractérise le *Leipziger Liederbuch* en ces termes : « Enggefasste Form, nach französischen Liedermustern¹. »

Et pourtant une évolution s'est déjà dessinée. Un changement radical dans la conception de l'amour s'est effectué en Goethe, dont nous allons suivre les progrès à travers ses deux recueils. Comme toujours le plus fidèle témoignage est fourni par la correspondance. En vérité celui-là s'est déjà détourné en son cœur de l'anacréontisme, qui fait à ses lettres de pareilles confidences ; le 2 novembre 1767 Goethe écrit à l'ami Behrisch : « Liebe ist Jammer, aber jeder Jammer wird Wollust, wenn wir seine klemmende stechende Empfindung, die unser Herz ängstigt, durch Klagen lindern und zu einem sanften Kitzel verwandeln ; ach, da geht keine Wollust über den Jammer der Liebe, wenn ein Freund unser Elend hört, unsre Tränen sieht, und das was wir davon zuviel haben, gottgleich wegnimmt². » Et faisant pendant à ce premier aveu, une lettre en français adressée le 9 novembre 1768 à Langer — après le retour à Francfort — constate mélancoliquement : « J'écris à mes petites connaissances, j'en reçois des lettres qui me font du plaisir, quelquefois du chagrin ; mais en amour, plaisir et chagrin, n'est-ce pas la même chose³ ? »

Le recueil d'*Annette* présente déjà des traces de revirement et porte en germe un prochain détachement des conceptions du rococo. L'amour pour Kätchen va opérer cette métamorphose du lyrisme de Goethe. La poésie de l'époque précédente était fondée sur l'opposition entre l'art et la vie, et Goethe s'était conformé à la règle ; mais à mesure que grandit son sentiment pour Annette, s'impose davantage à l'esprit du poète la nécessité de saisir d'emblée la poésie et la vie dans leur unité profonde et de ne donner une forme esthétique qu'à ce qu'il a réellement vécu et éprouvé. C'est en cela qu'il se sépare des anacréontiques. Désormais il veut êtreindre ce qui n'avait été jusqu'alors qu'un mirage et renoncer au scepticisme qui est rarement bien ancré dans un cœur de vingt ans. Il emprunte,

1. Goethes Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. XXVII, p. 386.

2. M. Morris. *Der junge Goethe*, I, p. 187.

3. H. Kindermann : *Der Rokoko-Goethe*. p. 344.

disions-nous tout à l'heure, les motifs et la forme de ses chansons aux poètes légers d'Allemagne et de France; mais il n'en use que comme d'un moyen pour atteindre la fin qu'il se propose, à savoir déverser son expérience personnelle dans les cadres traditionnels, infuser à ce lyrisme galant un contenu plus directement inspiré des sentiments intimes. Et comme il y a toujours loin de l'idéal entrevu à l'exécution réalisée, il est obligé, si grand que soit son désir d'originalité, de s'exprimer en la langue et dans les formes de ses devanciers, de recourir aux mêmes procédés, d'employer les mêmes images.

Pourtant on discerne une orientation nouvelle dans le deuxième groupe des poésies à *Annette*. Déjà la pièce liminaire est inspirée d'une conception de l'amour qui est rare à l'époque. La femme aimée n'est plus comme dans tant de poèmes de Gleim ou de tel autre, célébrée pour son charme physique; Goethe ne la traite pas en poupée, objet des caresses qui éveillent le désir d'amour. Il relève la femme dans l'échelle des valeurs, la tire du milieu conventionnel et l'apothéose comme un amoureux fervent qui résume en elle son idéal le plus pur et le plus noble; il décante en quelque sorte son sentiment, le dépouille de ses impuretés qu'y a attachées une longue tradition littéraire. La femme n'est plus envisagée seulement sous l'angle de ses rapports avec l'homme; elle prend désormais une haute valeur morale en soi, comme si par elle seule l'homme pouvait se dégager du limon et s'élever jusqu'au sublime¹.

Cette nouvelle préoccupation de Goethe est évidemment en contradiction avec l'idée que les poètes anacréontiques se faisaient de la femme. Ils ne voyaient en elle qu'un aimable divertissement, un délassement frivole; nul rayon d'en haut ne descendait pour eux sur l'instant qui passe; un baiser n'était même pas

Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,
 Une communion ayant un goût de fleur,
 Une façon d'un peu se respirer le cœur,
 Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme²!

Tout engagés dans le moment présent, dégagés de toute inquiétude métaphysique, avides de cueillir la jouissance qu'apporte la bonne

1. Nous renvoyons pour ce développement et les suivants à la préface de H. Kindermann; *Der Rokoko-Goethe*, p. 24 sqq.

2. Edm. Rostand : *Cyrano de Bergerac*, III, sc. 10.

fortune, sans autrement se soucier de l'être qui la procurait, ils avaient propagé de la femme une image servile et basse. A tout le moins en avaient-ils sous-estimé la valeur et l'honneur, la réputation et le mérite. Combien de poètes jusqu'alors avaient donc fait allusion aux conséquences éventuelles de tant d'aventures amoureuses, de tant d'intrigues et de liaisons nouées au creux des bosquets? Aucun ne songeait — tant le monde artificiel de leurs poèmes était éloigné de la réalité — à envisager de sang-froid la revanche de la vie qui ne tend le piège du plaisir que pour mieux se perpétuer.

Le jeune Goethe dépasse d'emblée, et de loin, par ses préoccupations éthiques, la foule des « petits poètes ». Il ose dès ce premier recueil poser la grave question (qui, poussée en ses dernières conséquences, deviendra un thème favori du *Sturm und Drang*, le thème de l'infanticide) : Qu'advient-il de la femme qui s'est donnée sans réserve? Sans doute il ne fait pas de ce principe l'article d'un programme social; il n'y a là encore ni critique des mœurs, ni idéologie politique; mais on voit poindre pourtant le futur *Stürmer und Dränger* sous l'ironie de la pièce *An einen jungen Prahler*, salutaire avertissement adressé à un jeune fanfaron qui se vante d'avoir su conquérir les faveurs de Phillis :

Doch jetzt kommt sie, es wird sehr viel davon gesprochen,
In wenig Tagen in die Wochen.
Was könnte nun vom Argwohn dich befreien,
Der Vater dieses Kinds zu sein¹?

Par là Goethe, le premier, pose le problème des devoirs qu'impose l'amour; il ose charger de ce grave sujet ses poésies légères et rompre ainsi même avec la tradition anacréontique dont nous savons l'aversion pour le mariage. Or, quelle autre solution régulière et naturelle que le mariage en pareil cas? A une époque où les fruits de l'amour ne sont jamais pris en considération dans la poésie à la mode, il pousse le cri d'alarme que lui inspire une conscience inquiète. Que nous sommes loin du badinage qui reste à la surface des choses et se joue en marge de la vie! La vie? Goethe l'introduit brutalement dans ce décor artificiel, et elle réclame son dû; elle crie justice — ô ironie — par la bouche de celui-là même

1. M. Morris. *Der junge Goethe*, I, p. 235.

qui délaissera Frédérique certes, mais qui sera sans cesse hanté dans ses créations poétiques par la figure de l'amant oublieux et ingrat, de Weislingen et Clavigo jusqu'à Faust.

Dira-t-on que cette préoccupation plus que morale, presque sociale, n'est dans le lyrisme du jeune Goethe qu'une arabesque sans autre portée, un motif d'ornementation purement fortuit ? Ce serait faux. Sa correspondance de cette époque nous offre l'exact pendant en prose de ce grave problème. Pourquoi suspecterions-nous la sincérité du poète quand il conte à Behrisch, le confident particulièrement qualifié et singulièrement compétent dans les choses de l'amour, sa rupture avec Kätchen ? Il n'est que de relire sa lettre du mois de mars 1768¹, que nous interprétions plus haut comme le fait d'un *Aufklärer*. Mais à la lumière de l'expérience intime de Goethe et de ses préoccupations du moment, n'est-il pas plus raisonnable d'y voir une rupture définitive avec la tradition anacréontique qui prenait de graves problèmes trop à la légère ?

Et à côté du problème des responsabilités dans la vie, le deuxième groupe des poésies d'*Annette* présente un autre et important problème : celui de la fidélité par delà la mort, qui prélude lui-même à un thème essentiel du *Sturm und Drang*. Pareil motif était complètement étranger à l'anacréontisme, à la fois parce que le caractère sérieux qu'implique la fidélité s'alliait mal au tempérament volage et superficiel de l'époque, et parce que d'une manière générale ces poètes, qui célébraient la vie et ses joies, ne se souciaient point de la mort et de ses tristesses.

Ici le thème de la fidélité est traversé d'un autre, l'arbitraire du tyran. Certes Goethe ne porte pas encore la torche incendiaire dans l'édifice social ; sa critique ne prend pas une forme révolutionnaire ; ce n'est qu'une démonstration, pas encore une accusation. Elle suffit pourtant à déchirer le voile qui retranchait du monde réel le monde idyllique des bergeries et des conversations galantes, à montrer l'inanité des vues confiantes et optimistes de l'*Aufklärung*, à révéler un être social nouveau, le « Bürger der bedrängten Erde² », pour qui la mort est le seul refuge, l'unique moyen d'échapper à la cruelle antinomie, au douloureux dilemme : ou obéir au tyran et renoncer à l'amour, ou rester fidèle à la fiancée et manquer de parole au

1. M. Morris. *Der junge Goethe*, I, p. 207.

2. Cf. dernière strophe de l'*Elegie auf den Tod des Bruders meines Freundes*. (M. Morris, *ibid.*, I, p. 226-228).

prince. Dans ce lyrisme nouveau l'homme apparaît alors d'une psychologie plus complexe et plus nuancée que ne l'étaient les amoureux de la période anacréontique; il a conscience que son moi est scindé en deux, que déjà deux êtres habitent sa poitrine et que sa vie même est l'enjeu de cette lutte désespérée, de ce conflit tragique qui n'eût même pas effleuré le cœur enamouré et résolument optimiste d'un héros de Gleim ou d'Uz.

Si dans le premier groupe, dans les poésies anacréontiques du livre d'*Annette*, la vie était un parterre de fleurs embaumées où bergers et bergères enrubannées s'avançaient, amoureuxment enlacés, contents d'être au monde et satisfaits d'eux-mêmes, la deuxième partie du recueil offre un aspect plus sévère : elle est parcourue par une vague d'appréhension, de scepticisme critique qui pose franchement certains problèmes et ne recule pas devant les plaintes nécessaires. Un pessimisme naissant a relégué à l'arrière-plan l'artiste des faciles plaisirs de la vie qui ne poursuivait ici-bas que le bonheur sous toutes ses formes; à cet aimable jongleur, à ce personnage d'un temps révolu il oppose le « citoyen de la terre opprimée », qui, n'ayant plus goût au jeu de ses aînés, se réfugie dans la mort.

Ainsi s'accuse le contraste entre les deux parties du livre d'*Annette*. Dans l'une, la poésie était un divertissement, un jeu de société, un futile passe-temps : elle reprenait les thèmes de la tradition anacréontique et faisait suite à cette dernière; dans l'autre elle apparaît au contraire gonflée de la vie même qui engendre plus de souffrances que de plaisirs et prélude à certains thèmes du *Sturm und Drang*. L'une est encore tournée vers le passé, l'autre annonce déjà l'époque suivante. Le premier groupe de poèmes se rattachait à la sphère galante, à ce milieu d'un optimisme opportuniste qui séduisit par sa grâce et son sourire le jeune étudiant qui arrivait à Leipzig; et c'est dans ce sens qu'il développa d'abord ses aptitudes poétiques. Mais bientôt se réveille en Goethe un sens philosophique et social de problèmes que n'avaient jamais soupçonnés ses prédécesseurs : et par là il devance singulièrement son époque.

Est-il encore nécessaire de revenir sur l'autre recueil, les *Neue Lieder*, alors que la rupture avec le passé est aussi nettement consommée? Nous avons dit que des traces d'anacréontisme y subsistaient; mais ne devine-t-on pas que ce n'est là qu'un motif

extérieur? Espère-t-on qu'après le grand pas en avant que Goethe vient de faire, il puisse désormais opérer un retour en arrière? En fait, le lyrisme vient de franchir un tournant décisif et de s'affranchir de la convention. Des éléments nouveaux y pénètrent, que l'on avait oubliés depuis Günther; car c'est à ce dernier que l'on songe en trouvant sous la plume de Goethe cet aveu relatif aux chansons de Leipzig : « Hier sind denn meine Lieder... die Geschichte meines Herzens in kleinen Gemälden... Nicht ein Strich Nachahmung, alles Natur. Und drum werden sie mir und meinen Freunden ewige Denkmale meiner Jugend sein¹ ». Et comme pour corroborer son détachement de l'anacréontisme, il écrit vers le même temps ces vers caractéristiques :

Lieber durch Leiden möchte ich mich schlagen,
Als so viel Freuden des Lebens ertragen².

C'en est fini désormais de la gaité insouciante et de l'optimisme superficiel. Le poète brisé et désemparé au moral comme au physique sait par expérience combien la recherche du plaisir laisse l'homme insatisfait, désenchanté. Il se détourne donc d'un lyrisme qui a fait fausse route en cultivant l'idéal d'une société artificielle où les réactions de l'individu ne s'exprimaient qu'en ce qu'elles ont de moins personnel. Quelque chose d'obscur et d'irrationnel s'agite en lui, un être plein de pressentiments dont les mystérieuses antennes perçoivent le monde avec des sens neufs et qui veut appliquer à l'univers un nouvel étalon de mesure, l'appréhender non plus par la raison discursive et par l'entendement, mais par le sentiment, dont les subtiles nuances et les légères vibrations s'efforceront de traduire le charme indicible et indéfinissable des choses.

Non seulement Goethe propose ici un nouvel idéal sous les espèces de l'homme droit et franc qui sait limiter son désir et se contenter de l'amour que lui offre une compagne, choisie pour la « beauté de son âme », mais encore il fait entendre pour la première fois une série de « *Stimmungsgedichte* » qui, selon la forte expression de Gundolf, sont de « l'amour devenu musique³ », l'expression directe d'un « *Erlebnis* » personnel.

1. An Langer, 17 janvier 1769; cf. Kindermann : *der Rokoko-Goethe*, p. 351.

2. Cité par Berthold Litzmann : *Goethes Lyrik*, p. 11.

3. Gundolf : *Goethe*, p. 39.

Ainsi meurt en Goethe l'homme qui s'apparentait encore à ses prédécesseurs du xviii^e siècle. Désormais un homme nouveau est né, un poète antirationaliste qui a foi dans les mouvements spontanés de la sensibilité et qui accède par là à un monde supérieur où la passion, la mélancolie, la nostalgie ont remplacé la froide raison. Une vie profonde jaillit de l'âme qui découvre avec enchantement des communications insoupçonnées avec le monde extérieur par le mystérieux lien de l'amour : et voilà la source d'un destin tragique pour le prochain Werther qui, après avoir goûté les délices de la communion absolue avec la nature, y cherchera en vain une place. En cela réside la nouveauté des *Neue Lieder* : la nature a désormais une âme qui réagit sur l'âme de l'homme ; les liens qui les unissent l'un à l'autre ne sont pas saisissables par l'entendement, ils ne relèvent que de l'intuition et sont d'ordre irrationnel ; ils sont le cadre même où va s'inscrire désormais l'émotion, l'« *Erlebnis* », sans lesquels la poésie ne se pourra plus concevoir.

Toute la période que nous avons étudiée depuis 1715 n'a pas eu d'autre but que de préparer cette heure décisive. Le renouveau lyrique qui s'esquissait depuis Günther et qu'on pourrait appeler le « Vorfrühling » de la poésie allemande au xviii^e siècle, entre avec Goethe dans des voies nouvelles, où la sincérité remplace l'artifice, où le fait vécu se substitue à des sentiments conventionnels. L'attache la plus durable que Goethe conserva avec ses devanciers fut son goût de la tradition anacréontique et nous venons de voir comment il élimina progressivement cette survivance d'un âge révolu ; et pourtant il ne s'affranchit pas encore totalement de cette séduction du siècle, puisque des traces de la manière anacréontique se retrouvent encore dans la pièce *Mit einem gemalten Band* (1770) et même dans *Wanderers Sturmlied* (1772) où l'on peut voir l'adieu définitif à une mode désuète.

Goethe, en somme, reflète les valeurs littéraires de son temps avant de les réviser et de les transformer. Il a refait pour son compte le chemin parcouru par ses prédécesseurs, et dans ce voyage à travers le passé il a découvert des parties caduques, des conceptions artificielles, une poétique froide : à ce contact il a pris conscience de la nécessité de briser des cadres périmés et de renouveler les formules ; il incarne une tendance moderne et individualiste qui devait fatalement rompre avec la période antérieure. C'est

dans ce sens qu'il convient d'interpréter les propres paroles de Goëthe ;

« Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch den Widerspruch ¹. »

1. *Dichtung und Wahrheit*, 2^e partie, livre 7.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- St. BEHM-CIERPKA. — *Die optimistische Weltanschauung in der deutschen Gedankenlyrik der Aufklärungszeit*. Diss. Heidelberg, 1933.
- Marianne BEYER-FRÖHLICH. — *Pietismus und Rationalismus* (« Deutsche Literatur », Reihe : Deutsche Selbstzeugnisse, Bd. 7) Reclam, Leipzig, 1933.
- Karl BIEDERMANN. — *Deutschland im 18. Jahrhundert*, 4 Bände. Leipzig, 1867-1881 (2. Aufl.)
- Alfred BIESE. — *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*. Leipzig, Veit und Comp, 1888, 3. Aufl., 1926.
- *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig, 1926.
- Max von BOEHN. — *Deutschland im 18. Jahrhundert* ; 2 Bde, Berlin, 1922.
- Karl BORINSKI. — *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland*. Berlin, 1886.
- Von BROCKDORF. — *Die deutsche Aufklärungsphilosophie*. München, 1926.
- Fr. BRÜGGEMANN. — *Das Weltbild der Aufklärung*. Bd 2 der Reihe « Aufklärung » von Reclams « Deutsche Literatur ». Leipzig, 1930.
- *Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. (Deut. Vierteljahrsschrift für Lit. und Geistesgeschichte, 1925).
- Herbert CYSARZ. — *Deutsche Barockdichtung. Renaissance-Barock-Rokoko*. Leipzig, 1924.
- Arthur ELOESSER. — *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart* ; Bd. I. Berlin, 1930.

- C. ENDERS. — *Deutsche Liebesliederdichtung bis zu Goethe*. Germ.-roman. Monatschrift, Bd. I, 1909.
- F. KAMATZOS. — *Das dichterische Kunstwerk*. Leipzig und Berlin, 1921.
- *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart*. Bd. I. Leipzig und Berlin, 1923.
- *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. Leipzig und Berlin, 1926.
- Richard FINDERS. — *Geschichte der deutschen Lyrik*. Sammlung Götschen. Bd. 737-738.
- Willi FLEMING. — *Der Wandel des deutschen Naturgefühls. Vom 15. zum 18. Jahrhundert*. Halle, 1931. Max Niemeyer Verlag. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, Bd. 18).
- Ruth von GROSS. — *Die Natur in der Dichtung von der Renaissance bis zur Romantik*. Diss. Frankfurt, 1923.
- Paul HARAD. — *La crise européenne de 1680 à 1715*. Boivin et C^e, 1933, 2 vol.
- H. HERTNER. — *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*. 3. Auflage, Braunschweig, 1879; 7. Auflage, 1923.
- E. HEUSERMANN. — *Naturbegriff und Naturgefühl in der deutschen Literatur des achtzehnten 18. Jahrhunderts*. Progr. Progr.-gym. Goldberg in Schl., 1909.
- JENISCH. — *Die Auffassung des Subjektivismus. Von der Aufklärung zur Romantik*. Königsberg, 1929.
- Ch. JORST. — *Les rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne avant 1789*. Paris, 1884.
- Friedr. KAHNKE. — *Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert*. Berlin, 1909.
- H. KINDERHANN. — *Durchbruch der Serie*. Lit.-hist. Studie über die Anfänge der « Deutschen Bewegung » vom Pietismus zur Romantik. Danziger Beiträge, Heft I. Danzig, 1928.
- Paul KUCKHOHN. — *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Halle, 2. Auflage, 1931, 640 p.
- Albert KÖSTER. — *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*. Heidelberg, 1923, Carl Winter.
- K. LANFRIEDT. — *Deutsche Geschichte*. Freiburg i. Br., 1905-1906 VII-1.

- A. LANGEN. — *Anschauungsformen in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*; Rahmenschau und Rationalismus. Diss. Köln, 1934 (Deutsche Arbeiten der Universität Köln, Heft 6).
- E. MILBERG. — *Die deutschen moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts*. Diss. Leipzig, 1880.
- G. MÜLLER. — *Geschichte des deutschen Liedes*. München, 1925.
- FR. NEUMANN. — *Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland*, 1920.
- Helmut PAUSTIAN. — *Die Lyrik der Aufklärung als Ausdruck der seelischen Entwicklung von 1710-1770*. Junker und Dünhaupt, Berlin, 1933.
- W. SCHERER. — *Geschichte der deut. Literatur*. Knauer-Verlag, 1928.
- A. SCHMEKEL. — *Die Philosophie der mittleren Stoa*. Berlin, 1892.
- Julian SCHMIDT. — *Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland von Leibnitz bis auf Lessings Tod (1681-1781)*. 2 Bde. Berlin, 1862-1864.
- F. J. SCHNEIDER. — *Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus*. Stuttgart, 1924.
- Adalbert SCHRÖTER. — *Der Entwicklungsgang der deutschen Lyrik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Diss. Leipzig, 1879.
- Georg SCHÜTZE. — *Das Naturgefühl um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Lyrik von Pyra bis Claudius*. Diss. Leipzig, 1933.
- E. SPRANGER. — *Shaftesbury und Wir*. Aus « Internat. Monatschrift für Wissenschaft und Technik », 11. Jahrgang, Nr 12. Leipzig und Berlin, 1916.
- M. STECHER. — *Die Erziehungsbestrebungen der deutschen moralischen Wochenschriften*. Langensalza. Diss. Leipzig, 1914.
- G. STEINHAUSEN. — *Geschichte der deutschen Kultur*. Leipzig und Wien, 1904.
- FR. ÜBERWEG. — *Grundriss der Geschichte der Philosophie*. III. Teil, Berlin, 1924.
- K. VIËTOR. — *Geschichte der deutschen Ode* (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, 1), München, 1923.
- MAX FRHR. VON WALDBERG. — *Die deutsche Renaissance-Lyrik*. Berlin, 1888.
- *Die galante Lyrik*. Beiträge zu ihrer Geschichte und Charakteristik. Strassburg, 1885.

- E. WECHSSLER. — *Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes und der französischen Aufklärung* (Deut. Viert.-Jahress. f. Lit-Wiss, I (1923).
- Chr. Fr. WEISER. — *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*. Leipzig und Berlin, 1916.
- J. WIEGAND. — *Geschichte der deutschen Literatur nach Gedanken, Stoffen und Formen, in Längs- und Querschnitten*, 2. erweiterte Aufl. Köln, Schaffstein, 1929, 728 p.
- W. WINDELBAND. — *Die Geschichte der neueren Philosophie*. Bd. I. Leipzig, 1911.
- Ph. WITKOP. — *Die neuere deutsche Lyrik*; Erster Band : Von Friedrich von Spee bis Hölderlin. Leipzig und Berlin, Teubner, 1910.
- G. WITKOWSKI. — *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*. Leipzig, 1909.
- Sp. WUKADINOVIC. — *Prior in Deutschland*. Graz, 1895 (Grazer Studien zur deutschen Philologie, Heft IV).

JOHANN CHRISTIAN GÜNTHER

- Adalbert HOFFMANN. — *Johann Christian Günther. Bibliographie*. Breslau, Priebatsch, 1929. 94 pages¹.

Éditions originales :

- A) *Sammlung von Johann Christian Günther aus Schlesien, theils noch nie gedruckten, theils schon herausgegebenen Deutschen und Lateinischen Gedichten*. Frankfurt und Leipzig bei Michael Hubert, 1724. (Cette édition est généralement tenue pour l'édition princeps.)
— Andere und verbesserte Auflage, ebd. 1725.

1. Cet excellent répertoire comprend les rubriques suivantes : A) Alte Einzeldrucke, — die alten Ausgaben, — Neue Ausgaben. B) Vertonungen. C) Dramatische Bearbeitungen. D) Romane und Erzählungen. E) Sonstige Literatur über Günther : ältere Erscheinungen : die neue ergiebige Forschung. F) Bildnisse Günthers und bildliche Darstellungen. G) Personenkreis um Günther im Bildnis. H) Nachtrag. — L'auteur y ajoute une satire inédite contre Günther (p. 61 à 94).

Hoffmann cite quelque 500 ouvrages consacrés à Günther, dont nous ne mentionnons ici que les plus importants, en complétant sa liste par le rappel des travaux postérieurs à 1929.

- Dritte und verbesserte Auflage, ebd. 1726.
- Vierte und verbesserte Auflage, ebd. 1730.
- Fünfte und verbesserte Auflage, ebd. 1733.
- B) *Fortsetzung der Sammlung von J. C. Günthers aus Schlesien, theils noch nie gedruckten, theils schon herausgegebenen Teutschen und Lateinischen Gedichten.* Frankfurt und Leipzig, Michael Hubert, 1725.
 - Andere und verbesserte Auflage, id. 1726
 - Dritte und verbesserte Auflage, id. 1730.
 - Vierte und verbesserte Auflage, id. 1733.
- C) *Zweite Fortsetzung oder dritter Theil der Sammlung von J. C. Günthers... Gedichten.* Id. 1727.
2 nouvelles éditions en 1731 et 1733.
- D) *Der Sammlung von... Vierter Theil oder Dritte Fortsetzung,* Breslau und Leipzig bei Michael Hubert, 1735.
Ces 4 parties furent réunies en œuvres complètes sous le titre suivant :
- E) *Sammlung von Johann Christian Günthers aus Schlesien, bis anhero edirten deutschen und lateinischen Gedichten,* Auf das neue übersehen, wie auch in einer bessern Wahl und Ordnung an das Licht gestellt. Nebst einer Vorrede von den so nöthigen als nützlichen Eigenschaften der Poesie. Breslau und Leipzig bei Michael Hubert, 1735.
 - *Sammlung von...* (même titre). Bei dieser zweiten Auflage mit einem Anhang und Register vermehrt, id. 1739.
 - *Sammlung von...* (même titre), wie auch bei dieser dritten Auflage mit des Autoren Leben vermehrt, id. 1742.
 - *Sammlung von...* (même titre). Vierte Auflage, id. 1746.
 - *Sammlung von...* (même titre). Fünfte Aufl. id. 1751.
 - *Sammlung von...* (même titre). Fünfte Aufl. Mit Königl. Privilegio. Breslau und Leipzig, bei Johann Ernst Meyer, 1760.
- Johann Christian Günthers Gedichte.* Sechste verbesserte und geänderte Aufl. Breslau und Leipzig, bei Johann Ernst Meyer, 1764.
- *Anhang zu der sechsten Auflage der Güntherschen Gedichte,* id. 1764.

- F) *Nachlese zu J. C. Günthers aus Striegau in Schlesien Gedichten*, welche aus lauter in der vorigen Sammlung nicht befindlichen Stücken besteht. Breslau, 1742, bei Joh. Jakob Korn.

Nachlese... Zweite verbesserte und vermehrte Aufl. id. 1745.

Neue Abdrucke. 1751 und 1760.

Éditions modernes :

- BÜTTCHER Gotthold. — *Die Literatur des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und erläutert. Denkmäler der ältesten deutschen Literatur, IV, VIII.
- BRANDENBURG Hans. — *Vorgæthische Lyriker des 18. Jahrhunderts, von Günther bis Hölty*. München, 1906 (Beck).
- LUDWIG FULDA. — *J. C. Günther : Gedichte*. Berlin und Stuttgart, 1882 (Bd. 38, Deutsche Nationalliteratur).
- HEYER Alfons und HOFFMANN Adalbert. — *Johann Christian Günthers Leben auf Grund seines handschriftlichen Nachlasses*. Erste, unverkürzte Ausgabe seiner Taschenbücher. Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1909.
- HÖFER Conrad. — *J. C. Günther; Leonorenlieder*. Leipzig, Inselverlag, 1913.
- HOFFMANN Adalbert. — *Christian Günther. Eine Auswahl seiner Gedichte im Rahmen seines Lebens*. Einleitung und Anmerkungen von Bernhård Maydorn. Schweidnitz, 1912.
- Adalbert HOFFMANN. — *Christian Günther-Brevier, Heft I. Studenten- und Wanderlieder und sonstige Zeugnisse von und über Günther*. Schweidnitz, L. Heege, 1922.
- *Christian Günther-Brevier, Heft II. Verdeutschte lateinische Gedichte des jungen Christian Günther*. Mit Anmerkungen, besonders mit neuen Funden (auch über die Entzweiung von Vater und Sohn). Freiburg, Hermann Heiber, 1929.
- *Die Wahrheit über Christian Günthers Leonore* nebst enthüllten Akrostichen des Dichters und neuen Beiträgen zu seiner Lebensgeschichte. Breslau, 1925, Priebatsch Verlag.
- *Gabe der Christian Günther-Gesellschaft :*
1° für 1928, enthaltend : Christian Günther, die ersten humoristischen Gesänge; der Gang des Hofes; Abschied in

Ruschkowitz. Mit zwei Kartenskizzen und Anmerkungen. Breslau, Korn-Verlag, 1929.

2° für 1929, enthaltend : Unbekannte Briefe ; Zeugnisse seines Fleisses ; Gegen die Schuldflüge ; Späte humoristische Epigramme. Mit neuen Erläuterungen und Beiträgen. Breslau, Priebatsch-Verlag, 1929.

— *Aus J. C. Günthers Nachlese und Taschenbüchern*, 5 Gedichte und Entwürfe in neuem Abdruck aus den auf der Breslauer Stadtbibliothek aufbewahrten Handschriften nebst einem Faksimile aus dem frühesten Taschenbuche. Berlin, Graupe, 1922.

Robert HOHLBAUM. — *J. C. Günther : Gedichte*. Rikola-Verlag, 1921.

HÜNIC Fritz Adolf. — *Anakreontische Oden und Lieder von Günther bis Matthison*. München. Ernst Rowohlt, 1911.

LEGBAND Paul. — *Deutsche Literaturdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts bis Klopstock*, I. Göschen, Nr 364, 1908.

Berthold LITZMANN. — *J. C. Günther : Gedichte*. Leipzig, 1879. Reclam, n^{os} 1295-96.

Wilhelm von SCHOLZ. — *Strophen Christian Günthers*. Leipzig, Eugen Diederichs, 1902.

Julius TITTMANN. — *J. C. Günther : Gedichte*. Leipzig, 1874 (Bd. 6 der Sammlung « Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts »).

Hermann WENDEL. — *J. C. Günther : Gedichte*. Berlin, Erich Reiss, 1925.

Une édition définitive des œuvres de Günther a été entreprise par M. Wilhelm Krämer dans la collection « Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart » et comprend déjà :

Band I : *Liebesgedichte und Studentenlieder in zeitlicher Folge*. Verlag Hiersemann, Leipzig, 1930.

Band II : *Klagelieder und geistliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Id., 1931.

Band III : *Freundschaftsgedichte und -briefe in zeitlicher Folge*. Id., 1934.

Band IV : *Lob- und Strafschriften in zeitlicher Folge*. Id., 1935.

Sont annoncés :

Tome V : *Versbriefe an Freunde und Freundinnen und an den Vater.*

Tome VI : *Die lateinischen und deutschen Prosaschriften.*

Le tome VII doit être une étude d'ensemble de l'œuvre de Günther.

Études critiques et biographiques :

- BASS M. — *The treatment of nature in German literature from Günther to the appearance of Goethes Werther.* Dissert. Chicago, 1902.
- BRAND Guido. — *Die Frühvollendeten.* Beitrag zur Literaturgeschichte. Berlin, 1929, p. 44-52.
- DÖRING M. W. — *J. C. Günther, dargestellt aus seinen Gedichten.* Freiberg, 1834, Programm.
- EITNER G. — *J. C. Günther.* Programm, Breslau, Maria Magdalenen-Gymnasium, 1872.
- *J. C. Günther* (Allgemeine deutsche Biographie, X, 1879), p. 170-173.
- ENDERS Karl. — *J. C. Günther. Seine Biographen und Herausgeber.* Verlag zur Allgemeinen Zeitung. München, 1902. Nr. 273.
- *Güntheriana.* Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 39 (1907), p. 179-207.
- *Chronologisch-biographische Studien zu den Gedichten J. C. Günthers in den Schul- und Universitätsjahren (1710-1719).* Bonn, Phil. Dissert., 1904.
- *Zeitfolge der Gedichte und Briefe J. C. Günthers.* Zur Biographie des Dichters. Dortmund, 1904.
- *Bibliographisch-textkritische Studien über J. C. Günther.* Zeitschrift für deutsche Philologie, XXXVI (1904), p. 474-482.
- HOFFMANN VON FALLERSLEBEN. — *J. C. Günther* (Beitrag zur schönen Literatur Schlesiens). Schlesische Provinzialblätter 95-96 (1832).
- FRIEDLÄNDER M. — *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert.* Stuttgart. 1902. Cotta, 2 Bände.
- GROSCHUPP Hermann. — *Die Sprache J. C. Günthers.* Ein Beitrag zur Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache. Dissert. Leipzig, 1900.

- GRUPPE O. F. — *Leben und Werke deutscher Dichter*. Leipzig, 1872, II, p. 9-80.
- HANDEL-MAZETTI, Enrica von. — *J. C. Günther*, 1928. Joseph Kösel und Fr. Pustet.
- HECKEL H. — *Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien*, Bd. I. Breslau, Ostdeutsche Verlagsanstalt, 1929.
- HEULER Aloïs. — *Das Erlebnis in der Lyrik J. C. Günthers*, 92 p. Würzburg, Phil. Dissert, 1925.
- HOFFMANN Adalbert. — *Zu J. C. Günthers zweihundertstem Geburtstage* (8. April 1895). Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens. Nr. 29 (1895).
- *Deutsche Dichter im schlesischen Gebirge*. Neues aus dem Leben von Goethe, Günther und Körner. Warmbrunn, 1897, Leipelt.
- *J. C. Günthers Schulzeit und Liebesfrühling*. Ein Beitrag zum Lebensbild des Dichters. Jauer in Schlesien, Januar 1908, Oskar Hellmann.
- *Die Wandlung in Christian Günthers Lebensbilde* innerhalb der letzten 65 Jahre. Breslau, Priebatsch-Verlag, 1926.
- *Die Wahrheit über Ch. Günthers Leonore*. Breslau, 1925.
- *Die jährlichen Gedenktage in Ch. Günthers Gedichten und die Flucht Leonore Jachmanns*. Zeits. für deut. Phil. (1930), tome 55, p. 348-351.
- KALBECK Max. — *Neue Beiträge zur Biographie des Dichters J. C. Günthers*, nebst einem Anhang, welcher die wichtigsten handschriftlichen Inedita der Breslauer Stadtbibliothek enthält. Leipzig, 1879. Breitkopf und Härtel.
- KLEWITZ J. — *Die Natur in Günthers Lyrik*. Iena, Dissert., 1910, 38 p.
- KOPP Arthur. — *Bibliographisch-kritische Studie über J. C. Günther*. Euphorion I (1894), Heft 4, p. 718-744.
- Euphorion II (1895), Heft 3, p. 539-555.
- *Die Strophen J. C. Günthers in systematischer Übersicht*. Zeitschrift für den deutschen Unterricht, XV, 281-318 (1901).
- *Gedichte von Günther und Sperontes im Volksgesang*. Zeitschrift für deutsche Philologie, XXVII (1895), p. 351-364.
- *Eleonora, die Betrübte*. Euphorion VIII (1901), p. 264-273.
- *Deutsches Volks- und Studentenlied in vorklassischer Zeit*. Euphorion XIII (1906).

- KRÄMER Wilhelm. — *Johann Christian Günther. Sein Weg aus dem Barock* (Anhang : Nachweis der Unechtheit von J. C. Günthers Lebensbeschreibung. Chronologisch-biographische Studien), 368 p. München, Phil. Diss., 1927.
- *Probleme und Ergebnisse der Günther-forschung*. Germanisch-romanische Monatsschrift, Bd. XVIII (1930), p. 336 à 354 et 403 à 426.
- *Günther-Studien I*, Stuttgart, Metzler, 1932, 56 p.
- LITZMANN Berthold. — *Zur Biographie und Charakteristik J. C. Günthers*. Im neuen Reich, 1879. II, p. 517-531.
- *Zur Textkritik und Biographie J. C. Günthers*. Frankfurt a. M., 1880.
- MAYDORN Bernhard und HOFFMANN Adalbert. — *Magdalena Eleonora Jachmann, die unsterbliche Geliebte J. C. Günthers*. Berlin, 1929.
- MAYER Fritz. — *Das Gottes-Erlebnis Johann Christian Günthers*. Seine Entwicklung und seine dichterische Auswirkung. Frankfurt a. M., Phil. Diss., 1933.
- QUEDEFELD Gustav. — *J. C. Günthers Leben und Dichten*. Freienwalde a. O. Programm, 1870.
- ROQUETTE Otto. — *Leben und Dichten J. C. Günthers*. Stuttgart, 1860.
- SCHLIEBITZ Viktor. — *J. C. Günther. Ein Lebensbild zur 200. Wiederkehr von Günthers Geburtstage*. Striegau, 1895, Ph. Tschörner.
- STEINBACH. — *J. C. Günthers, des berühmten schlesischen Dichters, Leben und Schriften*. Breslau, bei Meyer, 1738.
- STELZMANN Arnold. — *Volkstümliche Elemente in der Lyrik Joh. Chr. Günthers*, 53 Seiten. Bonn, Phil. Diss., 1920.
- WITTIG Georg Konstantin. — *Neue Entdeckungen zur Biographie des Dichters J. C. Günther aus Striegau in Schlesien*. Striegau, 1881.
- *Johann Christian Günther*. Ein Beitrag zu seinem Charakterbilde. Jauer, 1909.
- *Urkunden und Belege zur Güntherforschung*. Striegau, 1895.
- VOLKMANN Otto Felix. — *Johann Christian Günther im Rahmen seiner Zeit*. Sein Stil und seine Technik. Dosser, Bern., Diss., 64 p.

BARTHOLD HEINRICH BROCKES

Éditions des œuvres :

- Herrn B. H. Brockes, Ratsherrn der Stadt Hamburg, *Irdisches Vergnügen in Gott*, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten. Mit Vorrede von Weichmann. Hamburg, 1721. — Rééditions en 1724, 1726, 1728, 1732, 1737, 1744.
- Herrn B. H. Brockes..... *Zweiter Theil*, Hamburg, 1727. Préface de Weichmann. Rééditions en 1730, 1734, 1739.
- Herrn B. H. Brockes, Lt. Com. Palat. Caes. und Ratsherrn der Stadt Hamburg verdeutschte Grundsätze der Weltweisheit des Herrn Abts Genest, nebst verschiedenen eigenen theils Physicalischen theils Moralischen Gedichten, als des *Irdischen Vergnügens in Gott*, *Dritter Theil*. (Herausgegeben von Johann Georg Hamann). Hamburg, 1728. Rééditions en 1730, 1736, 1747.
- Herrn B. H. Brockes..... *Vierter Theil*. Hamburg, 1731 (Préface de Michael Richey). Rééditions en 1735 et 1745.
- Herrn B. H. Brockes..... *Fünfter Theil*. Hamburg, 1736 (Préface de Brockes junior). Réédité en 1740.
- Herrn B. H. Brockes..... *Sechster Theil*, Hamburg, 1739 (Préface de E. N. Brockes). Réédité en 1740.
- Herrn B. H. Brockes..... *Landleben in Ritzebüttel als des Irdischen Vergnügens in Gott*, *Siebenter Theil*. Hamburg, 1743 (Préface de Zink). Réédité en 1748.
- Herrn B. H. Brockes..... *Achter Theil*. Hamburg, 1746 (Edité par B. H. Brockes junior).
- Herrn B. H. Brockes, L. weil. Ratsherrn der Kayserlichen freyen Reichsstadt Hamburg, Physicalische und moralische Gedanken über die drei Reiche der Natur, nebst seinen übrigen nachgelassenen Gedichten, als des *Irdischen Vergnügens in Gott*, *Neunter und letzter Theil*. Hamburg, 1748. Mit einem « Anhang einer Anleitung zum vergnügten und gelassenen Sterben » (auch separat erschienen unter dem Titel : Schwanengesang in einer Anleitung... », Hamburg, 1747)

Outre cette édition princeps, parut à Tübingen en 1739 une

reproduction des 6 premiers tomes de l'œuvre de Brockes, complétée par la 7^e partie en 1746, la 8^e et la 9^e parties en 1750, portée à 10 volumes en 1753 par l'adjonction du « *Betlehemitischer Kindermord* ».

Selbstbiographie (Ausgabe von J. M. Lappenberg in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. II (1847) p. 167-230.

Parmi les recueils de morceaux choisis, citons celui de Hagedorn (que nous n'avons pu identifier) et, plus près de nous :

F. BRÜGGEMANN. — *Das Weltbild der deutschen Aufklärung*; Leipzig 1930 (Deutsche Literatur, Reihe Aufklärung, Band 2), p. 220-303.

Ludwig FULDA. — *Die Gegner der zweiten schlesischen Schule* (Zweiter Teil); Kürschners Deutsche National-Litteratur, 39. Band.

Études critiques :

Aloïs BRANDL. — *Barthold Heinrich Brockes, nebst darauf bezüglichen Briefen von König an Bodmer*. Innsbruck, 1878.

G. W. GÖTTEN. — *Das jetzt lebende gelehrte Europa*, oder Nachrichten von den vornehmsten Lebensumständen und Schriften jetzt lebender Europäischer Gelehrten. 2. Aufl. Braunschweig, 1735.

Otto JANSSEN. — *Naturempfindung und Naturgefühl bei Barthold Heinrich Brockes*. Diss. Bonn, 1907.

C. JUNKER. — *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock*. Berlin, 1932 (German. Studien, 141).

F. von MANIKOWSKI. — *Die Welt- und Lebensanschauung in dem « Irdischen Vergnügen in Gott » von B. H. Brockes*. Diss. Greifswald, 1914.

MURSINNA. — *Biographia selecta*, s. *Memoriæ aliquot virorum doctissimorum*, I, p. 287-306.

Gustav ROSENHAGEN. — *Wörter und Worte beim alten Dichter Brockes*. Festschrift von Melle (Hamburgische Universität, 1933), p. 148-159.

Max ROSENMÜLLER. — *Johann Ulrich von König*. Diss. Leipzig, 1896.

Paul SCHAFFHAUSEN. — *Memoria B. H. Brockesii*. Hamburg, 1750.

David Friedrich STRAUSS. — *Gesammelte Schriften*, Bd II, p. 1 à 16 ;
un article sur *Brookes und Reimarus* (1861).

ALBRECHT VON HALLER

Œuvres :

Versuch Schweizerischer Gedichten. Bern, bei Niclaus Emanuel Haller, 1732.

Versuch von Schweizerischen Gedichten. Zweite, vermehrte und veränderte Auflage. Bern, bei Niclaus Emanuel Haller, 1734.

Versuch Schweizerischer Gedichte. Dritte, vermehrte und veränderte Auflage. Bern, bei Niclaus Emanuel Haller, 1743.

Versuch Schweizerischer Gedichte. Vierte, vermehrte und veränderte Auflage. Göttingen. Verlegts Abram Vandenhoeck, 1748.

Versuch Schweizerischer Gedichte. Fünfte Auflage, nach der vermehrten vierten verbessert. Göttingen. Verlegts Abram Vandenhöck, 1749.

Versuch etc... Sechste, rechtmässige, vermehrte und veränderte Auflage. Göttingen. Verlegts Abram Vandenhoecks sel. Witwe, 1751.

Versuch... Siebendte Auflage der sechsten gleichförmig. Göttingen. Verlegts Abram Vandenhoecks sel. Witwe, 1751.

Versuch... Achte Auflage der siebendten gleichförmig. Göttingen, etc., 1753.

Versuch... Neunte, rechtmässige, vermehrte und veränderte Auflage. Göttingen, etc..., 1762.

Versuch... Mit des hohen Standes Bern Privilegio. Bern, 1772. Verlegts Beat Ludwig Walthardt.

Versuch... Zehnte, rechtmässige, vermehrte und veränderte Auflage. Göttingen. Verlegts Abram Vandenhoecks sel. Witwe, 1768.

Versuch... Eilfte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit des hohen Standes Bern gnädigsten Freiheiten. Bern, bei der Typographischen Gesellschaft, 1777.

Versuch... Zwölfte, vermehrte und viel verbesserte Original-Ausgabe. Bern, 1828.

Die Züricher Nachdrucke :

Gedichte des Herrn von Haller. Sechste Auflage. Zürich, bei Heidegger und Compagnie, 1750.

Nouveau tirage de la même édition à la même librairie, 1750.

Gedichte des Herrn von Haller. Achte Auflage. Zürich, bei Heidegger und Compagnie, 1762.

Albrecht von HALLER. — *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Neue vollständigste Auflage. Zürich, bei Füesslin und Compagnie, 1768.

Éditions modernes :

Albrecht von HALLER. — *Gedichte*, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Hirzel. Frauenfeld, 1882 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz ; dritter Band).

HALLER und SALIS-SEEWIS. — Auswahl, hsg. von A. Frey (Kürschners Deutsche National-Litteratur, 41. Band, 2. Abteilung).

HALLER. — *Gedichte*. Kritisch durchgesehene Ausgabe nebst einer Abhandlung « Haller als Dichter » von Harry Maync. Leipzig, Haessel 1923 (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 23-24).

Tagebücher :

Albrecht HALLER. — *Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England, 1723-1727*; hsg. von Ludwig Hirzel, Leipzig, 1883.

HEINZMANN J. J. — *Hallers Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst*. Bern, 1787 (2 Bde).

Correspondance :

Briefwechsel zwischen Albrecht von Haller und Eberhard Friedrich von Gemmingen; hsg. von Herm. Fischer (Bibliothek des lit. Vereins in Stuttgart, tome 219).

Études critiques :

J. BAECHTOLD. — *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*. Frauenfeld, 1892.

Ed. BODEMANN. — *Von und über Albrecht von Haller*. Hannover, 1885.

G. BONDI. — *Das Verhältnis von Hallers philosophischen Gedichten zur Philosophie seiner Zeit*. Diss. Leipzig, 1891.

- F. BRÜGGEMANN. — *Vorboten der bürgerlichen Kultur: J. G. Schnabel (Die Insel Felsenburg) und Albrecht von Haller (Die Alpen)* Leipzig, Reclam, 1931.
- E. ERMATINGER. — *Der Anteil der Schweiz an der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts (Krisen und Probleme)*, 1928.
- Adolf FREY. — *Albrecht von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*. Leipzig, Haessel, 1879.
- *Die Alpen im Lichte verschiedener Zeitalter* (Sammlung wissenschaftlicher Vorträge von Virchow und Holtzendorff, n° 274).
- John GRAND-CARTERET. — *La Montagne à travers les âges; tome I, Des Temps antiques à la fin du XVIII^e siècle*. Grenoble, Libr. Dauphinoise, 1903.
- O. von GREYERZ. — *A. von Hallers Briefe über die wichtigsten Wahrheiten der Offenbarung*. Bern, 1877.
- *Albrecht von Haller als Dichter*. Vortrag. Dresden, 1902.
- Max HALLER. — *Haller als religiöse Persönlichkeit*, 1923.
- HENLE. — *Albrecht von Haller* (dans les « Göttinger Professoren », 1872).
- W. HORAK. — *Die Entwicklung der Sprache Hallers* (Programm der k. k. Staats-Oberrealschule in Bielitz, 1890 und 1891).
- St. D'IRSAY. — *Albrecht von Haller. Eine Studie zur Geistesgeschichte der Aufklärung*. Leipzig, Thienne, 1930.
- Anna ISCHER. — *Albrecht von Haller und das klassische Altertum*. Diss. Bern, 1928 (Sprache und Dichtung, Heft 41).
- H. E. JENNY. — *Haller als Philosoph*. Ein Versuch. Diss. Bern, 1902.
- *Die Alpendichtung der deutschen Schweiz*. Bern, 1905.
- H. KÄSLIN. — *A. von Hallers Sprache in ihrer Entwicklung dargestellt*. Diss. Freiburg i/Br., 1891.
- H. MAYNC. — *Hallers Verhältnis zum Barock* (Deutsche Dichter. Reden und Abhandlungen, p 60 sq.) Frauenfeld und Leipzig, 1927.
- Fritz MEYER. — *Beiträge zur Biographie Alb. von Hallers* Diss. München, 1914-1915.
- MÜRIKOFER. — *Die schweizerische Literatur des 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1861.
- G. DE REYNOLD. — *Histoire littéraire de la Suisse au XVIII^e siècle*. Genève, tome II (p. 445-591).
- Erich SCHMIDT. — *Albrecht Haller* (dans les « Charakteristiken », Berlin, 1886; p. 111-118).

- H. STAHLMANN. — *A. von Hallers Welt- und Lebensanschauung*. Diss. Erlangen, 1928.
- F. VETTER. — *Der junge Haller*. Bern, Francke, 1909.
- R. WEISS. — *Das Alpenenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Diss. Zürich, 1933 (Wege zur Dichtung, Bd. 17).
- Paul WERNLE. — *Der schweizerische Protestantismus im 18. Jahrhundert*. Tübingen, 1924.
- K. ZAGAJEWSKI. — *Albrecht von Hallers Dichtersprache*. Strassburg. 1909 (Quellen und Forschungen, tome 105).
- J. G. ZIMMERMANN. — *Das Leben des Herrn von Haller*. Zürich, 1755.
- M. ZOLLINGER. — *Die Alpen in der deutschen Dichtung*. Zu A. von Hallers 200. Geburtstag (Schweiz. Pädagog. Zeitschrift, 1908).

FRIEDRICH VON HAGEDORN

1° Oeuvres :

- Fr. von HAGEDORN. — *Poetische Werke*. Drei Teile. Hamburg, 1757.
— *Sämtliche Werke*. Wien, 1770.
— *Sämtliche poetische Werke*. Drei Teile. Wien, 1780.
- Friedrich von HAGEDORN. — *Poetische Werke*. Mit seiner Lebensbeschreibung und Charakteristik und mit Auszügen seines Briefwechsels begleitet von Johann Joachim Eschenburg. Fünf Teile. Hamburg, 1800.
- Kürschners Deutsche National-Litteratur; 45. Band : *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker* (Hagedorn, Gleim, Uz, E. von Kleist, Ramler, Karschin) hsg. von F. Muncker.
- Fr. von HAGEDORN. — *Versuch einiger Gedichte oder Erlesene Proben poetischer Neben-Stunden*. Hamburg bei König und Richter, 1729.
- *Versuch einiger Gedichte*. Stuttgart, 1883 (Deutsche Lit.-Denkmale des 18. Jahrhunderts, hsg. von Seuffert, Bd. 10).

2° Etudes critiques :

- H. BADSTÜBER. — *Die deutsche Fabel von ihrem ersten Auftreten bis auf die Gegenwart*. Wien, 1924.

- *Friedrich von Hagedorns Jugendgedichte*. Eine literarisch-historische Skizze. Wien, 1904.
- Th. Wilh. DANZEL. — *Gottsched und seine Zeit*. Leipzig, 1848.
- Wolrad EIGENBRODT. — *Hagedorn und die Erzählung in Reimversen*. Berlin, 1884.
- Karl EPTING. — *Der Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Friedrich von Hagedorns*. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit (Tübinger germanistische Arbeiten, Bd. 9), Stuttgart, 1929.
- Therese ERB. — *Die Pointe in Epigramm, Fabel, Verserzählung und Lyrik von Barock und Aufklärung*. Diss. Bonn, 1929.
- K. GOEDEKE und Ed. GOETZE. — *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Bd. IV, Abt. I, S. 15-18.
- Karl Heinrich JÖRDENS. — *Friedrich von Hagedorn*, im « Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten », Leipzig, 1806-1811, Bd. II, S. 286-303; Bd. VI, S. 253-255.
- Wolfgang KAYSER. — *Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. und 18. Jahrhunderts*. Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 160, sept. 1931.
- Stephan LIST. — *Friedrich von Hagedorn und die antike Literatur*. Diss. München (Leipzig, 1909).
- Berthold LITZMANN. — *Briefe von Anna Maria Hagedorn an ihren jüngeren Sohn Christian Ludwig*. 1731-1732. Hamburg und Leipzig, 1885.
- Franz Louis MEINHOLD. — *Hagedorns Gedanken von sittlicher und geistiger Bildung*. Diss. Leipzig, 1894.
- Robert PETSCH. — *Friedrich von Hagedorn und die deutsche Fabel*. Festschrift von Melle (Hamburgische Universität, 1933), p. 160-188.
- Albert PICK. — *Hagedorns Fabeln* (in Ludwig Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. LXXIII, S. 241-272).
- Bernh. RANG. — *Die Kunst der Überschrift in der Lyrik*. Diss. Gießen, 1926.
- Chr. Heinrich SCHMID. — *Biographie der Dichter*, Teil II, S. 359-441. Leipzig, 1770.
- *Nekrolog oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen deutschen Dichter*. Bd. I, S. 278-321. Berlin, 1785.

- Karl SCHMITT. — Im ersten Bande des « Jahrbuchs für deutsche Litteraturgeschichte » von August Henneberger. Meiningen, 1855, p. 62-110 : *Friedrich von Hagedorn, nach seiner poetischen literaturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt*.
- Hans SCHRÖDER. — Im dritten Bande des « Lexikons der hamburgischen Schriftsteller », Hamburg, 1857, p. 53-64.
- Hermann SCHUSTER. — *Friedrich von Hagedorn und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*. Leipzig, 1882.
- Bernhard SEUFFERT. — *Ueber Friedrich von Hagedorn* (im Anzeiger für deutsches Altertum, Bd. XII, S. 68-97).
- M. STAEGE. — *Geschichte der deutschen Fabeltheorie*. Diss. Basel, 1929 (Sprache und Dichtung, Heft 44).
- Georg WITKOWSKI. — *Die Vorläufer der Anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich von Hagedorn*. Leipzig, 1889.

L'ANACRÉONTISME

- F. AUSFELD. — *Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrhunderts* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, tome CI). 1907.
- Leo CHOLEVIUS. — *Von der Einführung der antiken Mythologie in die Poesie der Deutschen*. Eine geschichtliche Uebersicht. Gymnasium, Königsberg, 1843.
- *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. 2 Bde. Leipzig, 1854-1856.
- Th. FEIGEL. — *Vom Wesen der Anakreontik in ihrem Verlauf im Halberstädtischen Dichterkreis mit besonderer Berücksichtigung Klamers Schmidts*. Diss. Marburg, 1909.
- H. D. HELLBACH. — *Die Freundesliebe in der deutschen Literatur*. Diss. Leipzig, 1931.
- Günther KOCH. — *Beiträge zur Würdigung der ältesten deutschen Uebersetzungen anakreontischer Gedichte* (Seufferts Vierteljahrsschrift für Lit.-Gesch. VI, 1893, S. 481-506).
- A. LEHNERDT. — *Die deutsche Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Horaz*. Programm, Königsberg, 1882.
- H. LISCHNER. — *Die Anakreontik in der deutschen weltlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts*. Diss. Breslau, 1932.

- A. PICK. — *Zur Geschichte der deutschen Anakreontiker*. Studien zur vergleichenden Lit-Gesch. VII, S. 45-109 (1907); IX, S. 22 sqq (1909).
- Fr. POMEZNY. — *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Beiträge zur Aesthetik, VII) Hamburg und Leipzig, 1900.
- Albert SALOMON. — *Der Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Diss. Hamburg, 1922.
- SCHMIDT-TEMPLE. — *Studien zur Hamburger Lyrik*, München, 1891.
- Rud. SOKOLOWSKY. — *Klopstock, Gleim und die Anakreontiker als Nachdichter des altdeutschen Minnesangs* (Zts. F. d. Ph. 35, p. 212-224).
- Ed. STEMPLINGER. — *Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance*. Leipzig, Teubner, 1906.
- E. STROBELT. — *Die Halberstädter Anakreontik*, Goeckingk und Bürger. Diss. Leipzig, 1929.

JOHANN LUDWIG GLEIM

1° Œuvres :

- Joh. Ludw. GLEIM. — *Versuch in Scherzhaften Liedern* (ohne Verfasser) 1er und 2er Teil. Berlin, 1744-1745.
 — 3er Teil. Berlin, 1758.
 — *Romanzen*, Berlin und Leipzig, 1756.
 — *Petrarchische Gedichte*. Berlin, 1764.
 — *Neue Lieder* (Von dem Verfasser der Lieder nach dem Anakreon), Berlin, 1767.
- Heinrich GRÄFF. — *Sämmtliche Schriften von Friedrich Wilhelm Gleim*; 4 Bde. Leipzig, 1802¹.
- Johann Wilh. Ludw. GLEIM. — *Sämmtliche Werke*, hsg von W. Körte, 7 Bde, Halberstadt, 1811-1813. 8 Bde, Leipzig, 1841.
- Briefe deutscher Gelehrten aus Gleims Nachlass*, hsg von W. Körte, 2 Bde. Zürich, 1804-1805.
- Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johannes von Müller*, hsg von W. Körte; 2 Bde, Zürich, 1806.

1. L'éditeur fait erreur sur le prénom qui est non Friedrich, mais Johann Wilhelm Ludwig.

- Briefe von den Herrn Gleim und Jacobi.* Berlin, 1768.
Gleim und Ramler. Briefwechsel; hsg von Carl Schüddekopf.
 Tübingen, 1906-1907. Bibl. des liter. Vereins, n^{os} 242 et 244.
Briefe von Klopstock und Gleim (ZfdPh, tome 50, année 1926,
 p. 408-449).
Boies ungedruckter Briefwechsel mit Gleim (ZfdPh, tome 27,
 p. 364-384, 564).

2^o Etudes critiques :

- Konrad BAER. — *Der junge Gleim und die Hallesche Schule.* Diss.
 Erlangen, 1924.
 Carl BECKER. — *Gleim, der Grenadier und seine Freunde.* Halber-
 stadt, 1929.
 CREIZENACH W. — *J. W. L. Gleim* (Allg. deut. Biogr; tome 9,
 p. 228-233).
 GOEDEKE. — *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2.
 Aufl. Bd. IV.
 H. GREIFENHAGEN. — *Die Alterlyrik Gleims.* Diss. Greifswald, 1921.
 Günther KOCH. — *Gleim als Anakreonübersetzer* (Studien zur
 vergl. Lit-Gesch, IV, 265 sqq.; Berlin, 1904).
 — *Gleims Scherzhafte Lieder und die sogenannten Anakreonteen.*
 Jahresbericht der Pfeifferschen Lehr- und Erziehungsanstalt
 zu Iena, 1894.
 W. KÖRTE. — *Johann Wilhelm Ludewig Gleims Leben.* Aus
 seinen Briefen und Schriften. Halberstadt, 1811.
 Felix von KOZLOWSKI. — *Gleim und der Darmstädter Kreis um Merck*
 (Euphorion, 1908, p. 681-692.)
 — *Die Stellung Gleims und seines Freundeskreises zur französi-
 schen Revolution* (Euphorion, 1906, p. 71 sqq.).
 Erich SCHMIDT. — *Lessing.* Berlin, 1884. Bd. I, p. 320 sqq.; Bd. II,
 p. 525 sqq.

JOHANN PETER UZ

- J. P. Uz. — *Sämmtliche poetische Werke*, 2 Bde, Leipzig, 1768.
 — *Id.*, Neue Auflage. Leipzig, 1771, Wien, 1790.
 — *Poetische Werke*; nach seinen eigenhändigen Verbesserungen,
 hsg. von Chr. Felix Weisse. Wien, 1804.

- *Sämmtliche Poetische Werke*, hsg von A. Sauer (Deutsche Lit-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr 33-38) Stuttgart, Göschen, 1890.
- *Lyrische und andere Gedichte*; 3. verb. Aufl. Leipzig, 1756.
- *Briefe an einen Freund* aus den Jahren 1753-1782, hsg von Henneberger. Leipzig, Brockhaus, 1866.
- *Briefwechsel mit Gleim* (Bibli. des liter. Vereins in Stuttgart, Nr. 218) Tübingen, 1899.
- Henriette FEUERBACH. — *Uz und Cronegk*, zwei fränkische Dichter aus dem vorigen Jahrhundert. Biographischer Versuch. Leipzig, 1866.
- Artur KOPP. — *Internationale Tabakspoesie* (Zts. f. vergl. Lit-Gesch, XIII, 51).
- F. J. SCHNEIDER. — *Uz-Wuz*. (ZfdPh. 52, 405).
- Erich PETZET. — *Studien zu Johann Peter Uz*. Berlin, 1893. (Diss. München.)
- *Die deutschen Nachahmungen des Popeschen Lockenraubes* (Zts für vergl. Lit-Gesch. Neue Folge, Bd. IV, S. 409-433.
- *Der Einfluss der Anakreontik und Horazens auf J. P. Uz*. Zts. für vergl. Lit-Gesch. Neue Folge, Bd. VI, S. 329 sqq.).
- *J. P. Uz zum 100. Todestag des Dichters*. Ansbach, 1896.
- *Johann Peter Uz*. Neu hsg. von Th. Stettner, 1930.
- *Das Uzische Frühlingsmetrum* (Zts. f. vergl. Lit-Gesch, tome X. p. 293).
- SCHLICHTEGROLL. — Nekrolog auf das Jahr 1796 (Bd. I, S. 65-153).

LE JEUNE GOETHE (1765-1770)

- Goethes Briefe aus der Leipziger Studentenzeit an seine Schwester Kornelia und an seinen Freund Behrisch* (Goethe-Jahrbuch, VII, S. 3-151).
- Fernand BALDENSPERGER. — *L'anacréontisme du jeune Goethe et la « poésie fugitive » française* (Travaux publiés par la Société polonaise pour les Études concernant l'Europe orientale et le Proche Orient. Cracovie, 1933; vol. IV, p. 49 à 62).
- Herm. BAUMGART. — *Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung*. Bd. I; Heidelberg, Carl Winter, 1931.
- BIEDERMANN. — *Goethe und Leipzig*, Bd. I.

- A. BIELSCHOWSKI. — *Gæthe, sein Leben und seine Werke*. München, 1904.
- MARtha BRANDT. — *J. C. Günther, ein Vorläufer Gæthes* (Sonntagsblatt des Reichsboten, 24. Juli 1910 sqq.).
- J. DOMBOWSKI. — *Günther und Gæthe*. Ethische Studien zur lyrischen Dichtung. Progr. Lyck, 1894.
- AUGUST EWALD. — *Uz und Gæthe* (Euphorion, X, 1913, S. 618-641).
- FR. GUNDOLF. — *Gæthe*, 7. Aufl. Bondi, Berlin, 1920; 10. Aufl., 1922.
- S. HIRZEL. — *Der junge Gæthe*, Bd. I, 1. Aufl., 1875; 2. Aufl., 1887. Leipzig.
- O. JAHN. — *Gæthes Briefe an Leipziger Freunde*, 2. Aufl. Leipzig, 1867.
- H. KINDERMANN. — *Gæthes Menschengestaltung in seiner Frühzeit*. (Gæthe-Jahrbuch, Bd. 17).
— *Gæthes Menschengestaltung*. Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1931.
— *Der Rokoko-Gæthe*. « Deutsche Literatur »; Reihe Irrationalismus, Bd. 2. Leipzig, Reclam, 1932.
- F. VON KOSLOWSKI. — *Gleim und die Klassiker Gæthe, Schiller, Herder*. Halle, 1906.
- J. KÜHN. — *Der junge Gæthe im Spiegel seiner Zeit* (Beiträge zur neueren Lit-Gesch. Neue Folge, hsg. von M. Freih. von Waldberg).
- ARTHUR KUTSCHER. — *Das Naturgefühl in Gæthes Lyrik bis zur Ausgabe der Schriften 1789*. Diss, München, 1905.
- L. MEYER. — *Die Entwicklung des Naturgefühls bei Gæthe bis zur italienischen Reise einschliesslich*. Münster i./W., 1906.
- JÜRGEN BONA MEYER. — *Gæthes Naturliebe* (Deutsche Revue; 4. Jahrg. Heft 11, S. 166-178).
- J. MINOR. — *Gæthes Jugendentwicklung nach neuen Quellen* (Zeits. für allg. Gesch. III (1886), S. 603 sqq.).
— *Aus Gæthes Frühzeit* (Quellen und Forschungen, 34. Strassburg, 1879).
- J. MINOR und A. SAUER. — *Studien zur Gæthe-Philologie*. Wien, 1880.
- MAX MORRIS. — *Der junge Goethe*, Bd. I. Insel-Verlag, 1909.
- SCHÖLL. — *Briefe und Aufsätze von Gæthe*; 2. Aufl. Weimar, 1857.

- Wilhelm von SCHOLZ. — *J. C. Günther und Goethe* (« Kultur », Köln, II, S. 1499 sq.).
- Siegmar SCHULTZE. — *Die Entwicklung der Goetheschen Lyrik*. Diss. Halle, 1891.
- *Der junge Goethe. Ein Bild seiner inneren Entwicklung, 1749-1775*. Halle, a. S., 1894.
- L. SPIEGEL. — *Der Leipziger Goethe und Gellert*. Diss. Tübingen, 1931 ; Borna, Leipzig, 1934.
- Ad. STRACK. — *Goethes Leipziger Liederbuch*. Diss. Giessen, 1893.
- Edmond VERMEIL. — *Goethe à Strasbourg* (Goethe. Etudes publiées pour le centenaire de sa mort. Paris, Les Belles Lettres, 1932).
- *La jeunesse de Goethe (I) : En l'an de grâce 1750* (Revue des Cours et Conférences, 30 décembre 1935, p. 97-109).
- Fr. VISCHER. — *Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes* (Goethe-Jahrbuch, IV, 1883, S. 33).
- R.-M. WERNER. — *Zum Leipziger Liederbuch Goethes* (Archiv für Lit-Gesch. X, S. 75-82).
- *Zum Leipziger Liederbuch Goethes* (Anzeiger für deutsches Altertum, 1882, Bd. 8, S. 238 sq.).
- Eugen WOLFF. — *Der junge Goethe. Goethes Gedichte in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, hsg. und erläutert. Leipzig, 1907.

VU : LE 15 JANVIER 1936.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLÉTY.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES

- Addison, 162, 303, 384, 471, 608.
 Alcée, 586.
 Alciati. (Andréa), 47.
 Anacréon, 32, 47, 54, 55, 56, 60, 382, 423, 446, 447, 449, 450, 451, 471, 476, 477, 499, 503, 504, 509, 510, 512, 541, 548, 549, 550, 553, 554, 556, 557, 565, 582, 586, 590, 607, 608, 623.
 Anderson, 196.
 Anspach (Prince d'), 44.
 Archiloque, 487.
 Aretius, 211.
 Arioste, 405.
 Aristote, 244, 381.
 Arndt (Johann), 164, 211, 604.
 Artus, 464.
 Avianus (Flavius), 407.
 Augspurger (Michel), 355, 356.
 Bachaumont, 586.
 Baillodz (Abraham), 298.
 Basedow, 386.
 Baudelaire, 71, 205, 209.
 Baumgarten, 505.
 Bayle, 408.
 Behrisch, 63, 614, 623, 626.
 Bergk, 503.
 Bernard (M^{lle}), 407.
 Bernardin de Saint-Pierre, 258.
 Bernoulli, 303.
 Besser, 7, 44, 299, 371, 393, 394, 448, 599.
 Bidpai (Pilpay), 406, 408.
 Birnbaum, 51, 55, 503.
 Boccace, 405, 407, 423, 426.
 Bodmer, 7, 157, 160, 161, 195, 246, 296, 364, 371, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 390, 392, 445, 450, 451, 483, 487, 505, 507, 511, 558, 590, 608.
 Boerhave, 302.
 Böhme (Jacob), 598.
 Böhme (professeur), 615.
 Boileau, 157, 351, 381, 385, 393, 395, 408, 409, 434, 446, 450, 608.
 Boucher, 540.
 Boy (Cornélis), 108.
 Breitinger, 387, 413, 418, 505, 608.
 Bressler (de), 27, 85, 124.
 Brion (Frédérique), 626.
 Brockes (B-H), 4, 7, 9, 10, 67, 72, 75, 76, 92, **149 à 291**, 295, 296, 299, 300, 301, 306, 307, 308, 309, 316, 320, 323, 324, 338, 365, 371, 372, 373, 376, 379, 380, 381, 393, 402, 403, 405, 427, 448, 455, 467, 484, 490, 501, 502, 526, 531, 543, 551, 575, 580, 585, 596, 601, 602, 604, 605, 608, 609, 610, 611, 615.
 Brockes (junior), 166, 228.
 Brunetière, 1.
 Bruno (Giordano), 193, 598.
 Buckingham, 386.
 Buffon, 168.
 Bussy-Rabutin, 385, 436.
 Butler, 375.
 Camusat, 471, 586, 587.
 Canitz, 7, 8, 44, 299, 393, 394, 599, 615.
 Carpsier, 196, 261, 376.
 Caton, 60, 355, 464, 577.
 Catulle, 53, 99, 510.
 Chapelle, 385, 471, 586, 608.
 Charles (Empereur), 50, 51.
 Châtelet (Marquise du), 448.
 Chaulieu (Abbé de), 385, 471, 476, 550, 558, 586.
 Christine (Reine), 385.
 Chrysippe, 487.

- Cicéron, 244, 329, 380, 401.
 Clarke, 302.
 Clodius, 615.
 Cobb, 436.
 Congreve, 471.
 Consbruch, 392.
 Copernic, 193.
 Corneille, 384, 552, 614.
 Corvinus, 42, 43, 103.
 Cowley, 471.
 Cramer, 615.
 Cronegk, 504, 552, 585, 622.
 Crousaz, (J-P de), 156.

 Dach (Simon), 445, 501, 502, 503.
 Dacier (M^{me}), 382.
 Dauling, (Eléonore), 85.
 Denner, 226.
 Derham (W.), 168, 251.
 Descartes, 203, 245, 247, 349, 408, 465, 608.
 Deshoulières (M^{me}), 476, 586, 608.
 Des Périers. (Bonaventure), 406.
 Dessauer, 506.
 Diagoras, 414.
 Diderot, 383.
 Dreyer, 588.
 Drollinger, 303, 323, 608, 615.
 Dryden, 471.
 Du Ruisseau, 407.
 Duvernoy, 301, 302.

 Eben und Brunnen (von), 81.
 Ebert (Johann Arnold), 384, 385, 445, 481, 504, 515.
 Edzardi, 153.
 Eichbänder, 18.
 Eichendorff, 205.
 Elmhoff (Margareta), 151.
 Ennius, 351.
 Epictète, 484.
 Epicure, 60, 245, 467, 477, 487, 528, 575, 586.
 Erasme, 335, 407, 439.
 Esope, 405, 406, 407, 408, 413, 423.
 Estienne, 382, 399.
 Eugène (Prince), 25, 50, 51.
 Euler, 534.

 Fabricius, 158, 170, 251, 600.
 Fénelon, 307, 318, 338, 396, 541, 578.
 Fermat, 287.

 Feuerbach, 265.
 Fléchier, 385.
 Fleming (Paul), 45, 145, 182, 211, 214, 448, 502.
 Fontenelle, 167, 408.
 Francke (A. H.), 154, 485, 605.
 Frédéric I^{er}, 44.
 Frédéric II, 44, 261, 289, 312, 333, 334, 335, 336, 357, 358, 512, 553, 584, 587.
 Frédéric-Auguste (le Fort), 26.
 Frédéric-Guillaume II, 512.
 Freud, 559.
 Fuchs (Gottlieb), 378, 386, 388.

 Gärtner, 384.
 Gassenti, 336, 586.
 Gautier (Théophile), 8, 206.
 Gay, 383, 407.
 Gellert, 383, 426, 547, 552, 615.
 Gemmingen (Baron de), 295, 296.
 Genet (Abbé), 166, 245, 249.
 Gerhardt (Paul), 168.
 Gerstenberg, 504.
 Gervinus (G.), 150.
 Gessner (Conrad), 211, 323.
 Gessner (Joh.), 302, 308.
 Gessner (Salomon), 151, 214, 290, 314.
 Ghil (René), 206.
 Gieseke, 384, 441, 504.
 Girardin (M^{me} de), 206.
 Gleim, 10, 165, 241, 323, 392, 441, 450, 475, 493, 499, 504. **505 à 545**, 546, 547, 549, 552, 553, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 566, 571, 581, 582, 584, 585, 596, 605, 606, 613, 615, 619, 620, 622, 624, 627.
 Gleim (Sophie Dorothee), 507.
 Goethe, 4, 5, 6, 11, 15, 16, 53, 63, 78, 81, 144, 145, 146, 288, 290, 344, 350, 363, 459, 504, 513, 565, 590, 598, 610, **612 à 630**.
 Goethe (Cornélie), 616, 617, 620.
 Görner, 445.
 Gotthelf (Jérémias), 315.
 Gottsched, 8, 62, 145, 362, 364, 384, 386, 387, 401, 417, 426, 453, 503, 504, 505, 511, 600, 607, 608.
 Götz (J. N.), 392, 504, 505, 547, 548, 622.
 Granardus, 153.
 Grasser (Johann-Jakob), 211.

- Grécourt (abbé), 407.
 Grimm (frères), 419.
 Grötzner, 547, 566.
 Gryphius (Andréas), 182, 214, 380, 448.
 Günther, 4, 7, 8, 9, **13 à 146**, 149, 150, 168, 235, 291, 300, 360, 365, 371, 373, 380, 393, 396, 400, 401, 402, 427, 448, 463, 467, 470, 471, 472, 491, 503, 554, 596, 598, 603, 610, 612, 615, 617, 618, 619, 622, 628, 629.
 Hagedorn (Christian Ludwig), 374, 375, 380, 406, 472.
 Hagedorn (Friedrich von), 4, 7, 10, 92, 150, 161, 165, 181, 227, 290, 295, 296, 340, **369 à 496**, 499, 504, 511, 538, 541, 542, 545, 548, 550, 551, 552, 558, 566, 570, 581, 582, 584, 587, 596, 597, 601, 602, 607, 608, 610, 611, 613, 614, 615, 619, 620, 621.
 Hahn, 24.
 Haller, 4, 7, 9, 10, 151, 165, 213, 290, **296 à 368**, 371, 372, 373, 392, 394, 427, 448, 455, 470, 478, 479, 486, 551, 585, 596, 597, 601, 602, 605, 607, 610, 611, 613, 614, 615.
 Halley, 186.
 Hamann (Johann Georg), 379, 392.
 Hamann (Johann Georg; 1730-1788), 590.
 Hauff, 54.
 Heine, 67, 143, 214, 216, 217, 221, 460.
 Heinse (Wilhelm) 508, 606.
 Hemsén, 590.
 Héraclite, 619.
 Herder, 437, 507, 583, 590, 613.
 Hobbes, 304, 347.
 Hoffmann, 521.
 Hofmannswaldau, 7, 8, 33, 34, 35, 45, 46, 48, 90, 91, 102, 149, 160, 233, 371, 380, 393, 397, 434, 460, 501, 540, 567.
 Hölderlin, 432, 482, 484, 586.
 Homère, 79, 299, 381, 385, 386, 548.
 Horace, 10, 47, 48, 49, 52, 99, 299, 301, 321, 322, 352, 356, 381, 387, 389, 393, 394, 398, 399, 401, 402, 406, 410, 417, 418, 446, 447, 466, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 481, 487, 488, 489, 493, 499, 503, 510, 512, 520, 526, 538, 551, 553, 554, 582, 586, 587, 601, 607.
 Horn, 617.
 Hunold (Menantes), 32, 42, 43, 66, 373, 393.
 Huysmans, 204.
 Ilgen (von), 394.
 Jachmann (Magd. Eleonore), 21 sq. 26 sq. 35, 41, 47, 72, 78, 85, 86 sq. 117 sq.
 Jacobi (Friedrich Heinrich), 508.
 Jacobi (Johann Georg), 378, 505, 507, 509, 510, 514, 517, 518, 523, 535, 541.
 Jovius (Paulus), 323.
 Jussieu (Antoine de), 303.
 Juvénal, 351, 352, 381, 436.
 Kant, 337, 350.
 Karschin, 504.
 Kästner, 589.
 Keller (Gottfried), 205.
 Klamer-Schmidt, 504, 606.
 Kleist (Ewald von), 151, 163, 165, 214, 290, 506, 507, 508, 510, 515, 550, 553.
 Klopstock, 151, 163, 195, 210, 239, 291, 383, 445, 456, 481, 495, 506, 507, 515, 605, 609, 614, 615, 619.
 König (J. U.) 157, 158, 161, 371, 373, 393, 448, 599.
 Kotulinski (Johanna von), 85, 102.
 La Boétie, 357.
 La Bruyère, 352, 385.
 La Fare, 385, 471, 586, 608.
 La Fontaine, 385, 405 à 433, 550, 558.
 Lainez, 586.
 Lamartine, 397, 417, 524.
 La Motte, 372, 405, 407, 413, 436, 451.
 Lamprecht, 6, 602, 603.
 Lange (Anna Rosina), 99 sq.
 Lange (Samuel Gotthold), 505, 511, 548.
 Langer, 623, 628.
 Lauremberg, 617.
 Lavater, 507.
 Launay (de), 407.
 Lebrun, 385, 407.
 Lehmann (Anna Ilse), 158, 242, 243, 605.

- Leibnitz, 4, 156, 162, 255, 284, 303, 340, 396, 488, 538, 554, 576.
 Le Maistre de Sacy, 41.
 Le Sage, 406.
 Lessing, 275, 289, 320, 321, 373, 378, 416, 437, 504, 507, 508, 559, 587, 598, 614.
 Leubscher, 19.
 Lieberkühn, 589.
 Liscow, 373, 374, 490.
 Littmann (Johanna Barbara), 30, 85, 133 sq.
 Lockmann, 406.
 Logau, 83, 182, 394, 434, 502, 603.
 Lohenstein, 7, 8, 20, 37, 40, 43, 44, 46, 90, 91, 149, 160, 198, 233, 295, 299, 300, 301, 303, 306, 324, 366, 395, 435.
 Löwenstätt, 29.
 Lucrèce, 262, 334, 509.
 Luther, 335.

 Malcras de la Vigne (de), 407.
 Manderville, 304.
 Marc-Aurèle, 541.
 Marino (Giambattista), 155, 157, 160, 198, 381, 393, 397.
 Marivaux, 462.
 Marot, 384, 405, 550, 558.
 Martial, 406, 434, 436, 437, 559.
 Massieu (Abbé), 394.
 Mattheson, 383.
 Maupassant, 315.
 Mayer, 405.
 Mayer (Sophie), 507.
 Meier, 505.
 Mencke, 25, 26, 32, 43, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 65, 66, 99, 143, 149, 501, 503, 618.
 Mendelssohn, 289, 541.
 Méry, 206.
 Michaelis, 507, 606.
 Miéris (Wilhelm), 157, 196, 226.
 Milton, 162, 163, 302, 333, 506.
 Molière, 351, 384, 614.
 Monnoye (de la), 407.
 Montague (lady), 211.
 Montaigne, 384.
 Montesquieu, 351.
 Mörke, 291, 590, 591.
 Morus, 615.
 Mozart, 54.

 Müller (Johann von), 507.
 Müller (Wilhelm), 214, 221.
 Muralt (Béat de), 308, 309, 316, 408.
 Musset (Alfred de), 588.

 Nadal, 351.
 Nauman, 385.
 Neuhaus, 300.
 Neukirch, 7, 44, 599.
 Newton, 204, 287, 290, 302, 303.
 Nicksch und Roseneck (chevalier de), 50.
 Nicolai, 459, 539, 587.
 Nimptsch (von), 30.
 Novalis, 73, 559.

 Oeser, 615.
 Opitz, 4, 33, 35, 44, 55, 74, 169, 299, 361, 371, 381, 427, 434, 448, 503, 551, 605.
 Orville (d'), 471, 586.
 Ovide, 32, 50, 51, 57, 68, 99, 239, 301, 380, 405, 421, 458, 461.

 Palthen, 392.
 Paracelse, 598.
 Pascal, 75, 251.
 Patin (Gui), 385.
 Patzke, 589.
 Pavillon, 471.
 Pélegrin (Abbé), 351.
 Pélisson, 471.
 Perse, 352.
 Pétrarque, 52, 381, 446, 447, 512, 538.
 Pétrone, 509.
 Pfeffel, 622.
 Pfeifer, 24, 63, 97, 105, 106.
 Phèdre, 405, 407, 408, 410, 416.
 Pilpay (voir : Bidpai).
 Pic de la Mirandole, 319.
 Pierre II (de Russie), 396.
 Pietsch, 25, 301, 371, 393, 448.
 Pindare, 548, 553.
 Pisistrate, 499.
 Platon, 190, 468, 516.
 Plante, 385.
 Pline, 380, 413.
 Pluche (Noël), 164.
 Plutarque, 381.
 Polycrate, 399.
 Pope, 156, 162, 165, 290, 302, 303, 372, 381, 383, 407, 436, 471.

- Prior, 383, 407, 436, 470.
 Properce, 49, 456.
 Ptolémée, 193.
 Pyra, 505, 506, 544, 548.
 Pythagore, 244, 465.
- Quintilien, 161.
- Rabelais, 58, 425, 464.
 Rabener, 384.
 Rachel, 393.
 Racine, 384, 552, 614.
 Ramler, 290, 504, 506, 549.
 Ramsay (Allan), 407.
 Régnier Desmarais (Abbé), 407.
 Reich (Ph. Erasmus), 615.
 Reimarus (Hermann Samuel), 245, 275, 276, 277, 287, 288, 603.
 Reimarus (Nicolas), 152, 275.
 Reinbeck, 250.
 Richardson, 162, 163, 165, 383.
 Richey, 158, 166, 373, 600.
 Richter (Jean-Paul), 508.
 Rimbaud, 149, 206.
 Rochester, 302, 303.
 Roger (sir), 407.
 Rost, 385.
 Rostand (Edmond), 439.
 Rousseau (Jean-Jacques), 151, 167, 307, 313, 320, 323, 383, 417, 470, 496.
 Rudnick, 505, 547.
- Saint-Amand, 351.
 Saint-Augustin, 142, 244.
 Sainte-Beuve, 137, 614.
 Saint-Jean Chrysostome, 244.
 Saint-Lambert (François de), 316.
 Saint-Louis, 446.
 Salluste, 490, 509.
 Sandeau, 206.
 Sandrart, 155.
 Sannazaro, 52.
 Sappho, 382, 447, 607.
 Sarasa, 284, 573.
 Saussure (de), 320.
 Scharff, 48.
 Scheffler (Angelus Silesius), 211.
 Scheuchzer (J.-J.), 168, 211, 251, 308, 319, 320, 323.
 Schickhart, 323.
 Schiller, 3, 11, 109, 195, 288, 332, 340, 368, 382, 432, 433, 481, 508, 545, 576, 590.
- Schlegel (Adolf), 384, 615.
 Schlegel (J.-E.), 362, 431, 441, 596.
 Schmolcke, 19, 32, 39, 40, 46.
 Scholz (Wilhelm von), 17, 619.
 Schönaich, 306, 362, 364.
 Schönkopf (Käthchen), 616, 619, 623, 626.
 Schubart, 27, 28, 74.
 Schubart (Chr. Daniel), 480, 481.
 Schwabe, 384, 549.
 Scipion, 463, 467.
 Scliver (Christian), 164.
 Second (Jean), 52, 13.
 Seekatz, 620.
 Sénèque, 244, 286, 329, 436, 438.
 Shaftesbury, 162, 303, 383, 390, 479, 602, 607, 608.
 Shakespeare, 538, 615.
 Socrate, 541, 573.
 Söhlenthal (baron de), 374.
 Spalding, 506.
 Spee (Friedrich von), 67, 73, 164, 214.
 Spener, 152, 266, 485, 604, 605.
 Sperontes, 54.
 Spinoza, 302, 441.
 Sporek (von), 41.
 Stähelin, 303, 339.
 Steele, 162.
 Steiger (Isaac), 355, 356.
 Stein (M^{me} de), 482.
 Stifter, 224.
 Stolberg (Fritz), 288.
 Stolberg (Léopold Graf), 214.
 Stoppe (Daniel), 169, 426.
 Strauss (David Friedrich), 275, 276, 288.
 Sulzer, 505, 507.
 Swift, 302, 303, 347, 374, 407.
- Tacite, 381.
 Tamm, 226.
 Tasse (Le), 381, 617.
 Täuber, 92.
 Tavernier, 309.
 Théocrite, 47.
 Théophraste, 352, 381.
 Thiem, 18.
 Thomasius, 154, 303, 607.
 Thomson (James), 162, 164, 167, 290, 316.
 Tibulle, 49, 99.
 Tieck, 559.

- Tite-Live, 410.
 Tournefort, 287.
 Triller (Daniel Wilhelm), 17, 51, 54,
 55, 161, 169, 291, 426, 503.
 Uhland, 433.
 Unzer (Charlotte), 392.
 Uz (J. P.), 10, 165, 241, 284, 362, 481,
 493, 499, 504, 505, 507, 508, 510, 511,
 515, 518, 545, **546 à 584**, 585, 596,
 606, 620, 622, 627.
 Vergier, 407.
 Verlaine, 143, 149.
 Vigny, 73.
 Villon, 143.
 Virgile, 47, 52, 299, 301, 381, 401, 448,
 509.
 Voltaire, 333, 335, 448, 512, 587, 595,
 603.
 Voss, 507.
 Wackenroder, 205.
 Wagner (J. M.), 291.
 Waldis (Burkhard), 406, 407.
 Weckherlin, 53, 503.
 Weichmann, 161, 164, 166, 228, 251,
 374, 379, 380, 387, 392.
 Weise (Christian), 8.
 Weisse, 504, 622.
 Wernicke, 8, 373, 393, 434, 435, 436,
 607.
 Wieland, 290, 507, 540, 558, 590, 615,
 620.
 Wilkens, 371, 405.
 Wohlgemut, 407.
 Wolff, 255, 281, 284, 383, 478, 488, 505,
 516, 601.
 Xénophon, 245.
 Young, 163, 511.
 Zachariä, 504, 549.
 Zell (J. A.), 291.
 Zesen (von), 149, 445.
 Zink, 166, 215.
 Zinzendorf (comte de), 407.
 Zola, 315.
-

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

1-12

Du lyrisme en général. — Conditions peu favorables à un renouveau de la poésie allemande au début du XVIII^e siècle. — Justification du titre de ce travail : en quoi le mouvement littéraire de la première moitié du siècle peut être tenu pour une renaissance du lyrisme. — Renouveau partant de la périphérie de l'Allemagne. — De l'influence silésienne au lyrisme du jeune Goethe. — En quoi Günther, Brockes, Haller, Hagedorn et les Anacréontiques se séparent de leurs devanciers. — Le présent ouvrage, préface naturelle de l'étude du classicisme allemand.

PREMIÈRE PARTIE : J. C. GÜNTHER

13-146

Introduction, p. 15. — « La vie misérable et les magnifiques poèmes de Günther. » — Légende et histoire. — Biographie, p. 18-31.

I. — L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE DE GÜNTHER, p. 32 : de l'imitation à la poésie de confidences.

a) L'imitation de l'école silésienne, p. 33, dans la forme; dans les thèmes : poésies de circonstance, p. 38, poésies religieuses, p. 39; poésies galantes, p. 42.

b) L'imitation antique : Horace, Tibulle, Properce, Ovide, les Néo-Latins, p. 46. — L'Anacréontisme de Günther; ses thèmes : l'amour, le vin, le tabac, p. 54 sq. — L'importance de cette production anacréontique dans l'œuvre de Günther, p. 62.

c) Les confessions personnelles.

II. — LE POÈTE LYRIQUE, p. 65.

a) *Le sentiment de la nature*, réduit à des notations de détail. — Souvenirs littéraires et mythologiques, p. 67. — Le factice, p. 69. — Les saisons, p. 70. — La nuit, p. 71. — La nuance religieuse de ce sentiment de la nature, qui reflète l'optimisme de l'*Aufklärung*.

b) *Günther poète de l'amour*, p. 77. — Le cyclothymique. Son caractère instable et complexe. — Günther et les femmes, p. 83. — Flavie, la première amie, p. 85. — Les fiançailles avec Léonore de Schweidnitz, p. 86. — La séparation, p. 92. — Rosette, p. 99. — Flavie de Leipzig, p. 102. —

Günther revient à Léonore de Schweidnitz, p. 117. — Marianne von Bressler, p. 124. — Il rend à Léonore sa parole, p. 127. — Léonore mariée, p. 129. — Une étrange proposition de Günther, p. 130. — Léonore mère affligée, p. 132. — Amitié amoureuse, p. 133. — Une nouvelle fiancée : Johanna Barbara Littmann (Phillis), p. 133.

Conclusion. — Günther et l'amour, p. 141. — Sa notion de l'amour, reflet de son caractère, p. 142. — Günther, premier poète du moi. La sincérité de ses confessions, p. 144. — Qualité humaine de son lyrisme.

DEUXIÈME PARTIE : B. H. BROCKES

147-291

Introduction, p. 149. — Brockes opposé à Günther. Il émancipe les sens, p. 149. — Biographie, p. 151-159.

- I. — **LE POÈTE DESCRIPTIF**, p. 160. Les influences étrangères. — L'imitation italienne, l'influence anglaise, l'influence française, p. 161 ; La tradition allemande. — Deux voies offertes au sentiment de la nature p. 163. — Brockes est le principal représentant du sentiment religieux de la nature.

Sa poésie, qui n'est pas uniquement descriptive, a des préoccupations théologiques ou téléologiques, p. 166. — Elle est le fondement d'une méditation philosophique ou religieuse, p. 168. — La nature est non une fin, mais un moyen : elle prouve la grandeur et la bonté de Dieu, p. 170.

Le sens du titre du recueil : *Irdisches Vergnügen in Gott*. — Le plaisir, que l'homme tire de la contemplation du monde, le guide vers Dieu. p. 170. — Du rôle particulier des sens, p. 172. — Nécessité de les éduquer, p. 173. — Rôle de l'entendement, p. 176. — Les sens, instruments qui décèlent le divin dans les œuvres terrestres, p. 178. — Réhabilitation des sens, p. 179. — Le problème qu'ils posent : comment concilier le souci des plaisirs terrestres et le respect de la religion chrétienne ? p. 181. — Brockes avocat du *Diesseits*. Le chantre des trois règnes : minéral, végétal, animal, qui sont la réfutation même de l'athéisme, p. 183 sq. — Le mystère de la reproduction. — L'exacte adaptation des organes à leur fin : amorce de la théorie de la finalité interne. Chaque être est un reflet de la sagesse divine, p. 189.

Les deux aspects de la poésie descriptive de Brockes : l'infiniment grand et l'infiniment petit, p. 193. — L'infiniment grand ; Brockes rallié au système de Copernic. Poésie cosmique. — Le *Detailmaler*, p. 195. « Ut pictura poesis. » L'analyse minutieuse des impressions olfactives, des bruits et des sons, des jeux de lumière, p. 200. — Brockes premier représentant de la théorie des « correspondances », p. 204. — Les spectacles de la nature. Brockes devant les beautés du monde extérieur, p. 206. — L'hiver, p. 208. — La poésie du soir, p. 209. — La montagne, p. 210. — La poésie de la mer, p. 213.

Sa conception de la nature, p. 222. — La nature n'a point de vie propre : elle prouve la majesté de Dieu et la royauté de l'homme. — Le symbolisme de la nature, p. 224. — Brockes miniaturiste et moraliste. — Sa conception de la poésie, p. 226. — Dans quelle mesure elle est impressionniste. Mais avant tout la poésie doit mener de la créature au créateur. Rôle de la *Betrachtung*. Définition de la poésie de Brockes, p. 228. — En quoi il a fait œuvre utile. — La forme de son lyrisme ; les défauts, p. 230.

II. — **L'ÉLÉMENT PERSONNEL**, p. 235. Le portrait de l'homme, tel qu'il se dégage de ses poèmes. Le milieu où il vit. L'analyse détaillée du bonheur, p. 237. — L'optimisme indestructible. — Le juge. — Les qualités de cœur. — Le rationalisme et la sensibilité, p. 239. — Il chante les joies de la vie. p. 240. — Le vin. — L'amour. Le mariage. Brookes fut-il bon époux? Son optimisme ne recouvre-t-il pas quelque égoïsme? p. 242.

III. — **LE PHILOSOPHE**, p. 244. — Grande place qu'occupent dans son œuvre les préoccupations religieuses et les principes philosophiques. Les sources de sa philosophie : les Anciens, la Bible, le Cartésianisme, l'*Aufklärung*. Le didactisme devient prépondérant, discerne en toutes choses l'harmonie de l'ordre divin. — Critique du témoignage des sens, p. 247. — La série continue des êtres dans le plan de la création. — Explication scientifique du monde. Théorie atomistique de la matière, p. 248. — Les lois de la conservation de l'énergie, de la gravitation, de la pesanteur prouvent la prévoyance divine. — Que vaut sa conception de la science? Elle est inféodée à des principes théologiques ou téléologiques, p. 250. — Brookes a pourtant le culte de la raison et de la science. — Limites imposées à l'usage de la raison ; son véritable emploi est d'admirer la Création et le Créateur. — Tout savoir est incertain s'il ne se fonde sur la foi, p. 253. — La finalité interne, p. 254. — La finalité externe est bientôt réduite à un banal principe utilitariste au seul profit de l'homme, p. 255. — Place et rôle privilégiés de l'homme dans la création, dont il est le centre, p. 256. — L'excès du finalisme dans la poésie de Brookes, p. 258.

Son œuvre est une démonstration de Dieu par les causes finales, p. 261. — Son déisme ; réfutation de l'athéisme. — Brookes et l'*Aufklärung* ; il en partage l'optimisme. Son déisme chrétien, p. 262. — Les deux voies qui mènent à Dieu : la vérité révélée et l'expérience personnelle du divin par l'intermédiaire de la raison, p. 263 ; comment elles se rejoignent. La foi, début et terme ultime, seul fondement de toute connaissance. — Critique de la raison : elle ne doit être que l'auxiliaire de la foi, p. 265. — Critique de la prière, p. 266. — Critique du libre arbitre, p. 267.

Sa notion de Dieu, p. 268. — Variations de la doctrine de Brookes sur ce point. Dieu est impensable, il veut être admiré et non compris des hommes. En quoi sa notion de Dieu s'écarte de la croyance traditionnelle. Critique des institutions et de la doctrine religieuses. La raison cesse de collaborer avec la foi, s'élève contre certaines formes du sentiment religieux et tend vers un spiritualisme dépouillé de tout sentiment chrétien, vers une *Aufklärung* large et tolérante. — Dans quelle mesure Brookes a-t-il subi l'influence de H. S. Reimarus? p. 275. — Pluralité des religions. Les diverses formes de la révélation, p. 278 ; la plus importante est la révélation par la nature, supérieure à toutes les religions positives ; elle s'épanouit dans l'amour de l'humanité, p. 280. — La religion de Brookes se rapproche de plus en plus de la pure religion de la nature et du panthéisme, p. 282.

L'art de bien mourir selon Brookes, p. 283.

Conclusion. — Deux inspirations en somme chez Brookes, p. 287 : a) le poète descriptif réhabilite les sens, mais se met par là en opposition avec le christianisme, qu'il pense servir en développant les preuves téléologiques de l'existence de Dieu ; b) l'*Aufklärer* libéral et tolérant, hostile aux religions positives, soucieux avant tout de respecter la personnalité humaine.

TROISIÈME PARTIE : A. Von HALLER

293-368

Introduction. — Sa place entre Bröckes et Hagedorn. Son rôle moins important, p. 295-297.

I. — **LES ANNÉES DE FORMATION**, p. 298-304. — Biographie. Influences déterminantes : fréquentation de l'antiquité classique ; la littérature allemande ; la culture scientifique. L'influence anglaise.

II. — **LE POÈTE DESCRIPTIF**, p. 305. — Reste sous l'influence de Bröckes : *Morgen-Gedanken*, p. 306. — Le poème des *Alpes*, p. 307. — Les sources. L'occasion, p. 308. — L'intention didactique. Etude du poème, p. 310. — L'élément conventionnel : les quatre patriarches, p. 317. — La description des beautés naturelles de la région alpestre, p. 318. — Emotion personnelle ou thème littéraire ? p. 322. — Haller popularise la montagne, p. 323. — Les limites de son originalité, p. 324.

III. — **LA POÉSIE PHILOSOPHIQUE**, p. 326. — Le poème *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben* (1729). Son but, p. 327. Un rationaliste qui prend parti contre le rationalisme. Toujours l'opposition de nature et de civilisation, de la science des choses et la science de l'âme. — Les faux biens auxquels l'homme s'attache aux divers âges de la vie. L'homme ne prend pas le temps de se connaître, p. 329 : il ne prend pas davantage le temps de s'approcher de Dieu, p. 330. — Réfutation de la superstition. Comment Haller range le catholicisme parmi les pratiques superstitieuses. La superstition polythéiste. — Mensonge et duperie, source de la superstition, p. 333. — Haller et l'athéisme. Critique de l'incroyance. La vertu et le problème moral. Limites de la raison, p. 337. — La science corrobore la foi. Mais, après la critique de trois attitudes religieuses, Haller néglige de définir l'attitude du vrai chrétien, p. 339. — *Ueber den Ursprung des Uebels* (1734), p. 340. — Le contraste entre une nature harmonieuse et le mal que l'homme y découvre. La cosmogonie de Haller, p. 342. — L'humanité destinée par Dieu au bonheur et au bien. Le mal est né de la chute. Est-il conciliable avec la bonté de Dieu ? p. 345.

IV. — **HALLER POÈTE SATIRIQUE**, p. 347. — *Die Falschheit menschlicher Tugenden* (1730). Critique des vertus communément révérees ; la chasteté. Protestation de Haller au nom de la nature frustrée, p. 348. — Critique de l'héroïsme guerrier, de la passion du savoir, p. 349. — L'attitude déjà kantienne de Haller dans son scepticisme critique, p. 350. — *Die verdorbenen Sitten* (1731), p. 351. L'avertissement adressé aux Bernois. — Le retour à la nature. Précautions prises par Haller dans cette satire, p. 352. L'apologie de l'antique Helvétie. Les vertus du passé survivent dans quelques rares hommes, p. 355. Les huit portraits d'intrigants ou d'incapables, p. 356. Nécessité du désintéressement social, p. 357. Plan d'éducation civique et morale. Les limites du rationalisme de Haller, p. 358.

V. — **LA LANGUE ET LE STYLE**, p. 360. — Lutte constante de Haller pour la maîtrise de la forme. La forme chez lui en rapport étroit avec sa conception du poète moraliste. Les imperfections de la langue, p. 361. — Les qualités du style p. 365.

QUATRIÈME PARTIE : **Fr. von HAGEDORN**

369-496

Introduction. — Les rapports qu'il soutient avec Günther, Brockes et Haller, p. 371-373. — Biographie, p. 373-377.

Les toutes premières productions et la collaboration aux revues, p. 378. — Les lectures et la culture du poète, p. 380. Ses admirations littéraires. Sa double formation : anglaise et française. Le culte des institutions et de l'esthétique anglaises, l'influence de Shaftesbury et des idées morales répandues par les livres ou les revues d'Angleterre, p. 382. Ses lectures françaises sont la source d'une inspiration diamétralement opposée, p. 384. — Les deux fins que Hagedorn assigne à la culture : moralité et cosmopolitisme, p. 385. — Son attitude devant les querelles littéraires de son temps et son désir de ne point se compromettre, p. 386. — Sa conception de la poésie, p. 388 : celle-ci doit instruire et rendre les hommes meilleurs. Hagedorn plus moraliste que poète, p. 390.

I. — **LE PREMIER RECUEIL**, p. 392. L'imitation de ses prédécesseurs. Le manque d'originalité. Les remaniements ultérieurs, p. 393. — La préface. Définition de l'ode. Sa conception d'*Aufklärer* de la satire, p. 395. — Étude des différentes pièces. Dans les Odes sont disséminées divers thèmes que développeront les œuvres ultérieures, p. 396. — Les insuffisances des Satires, p. 399. — Médiocrité de l'ensemble du recueil, qui vaut surtout par quelques détails, p. 402.

II. — **LE CONTEUR**, p. 404. — Les deux Livres de « Fables ». Sa conception du genre. L'imitation, p. 405. — Les sources de Hagedorn : la Bible ; les contes de l'Orient ; l'antiquité classique. Les sources modernes. Son véritable maître fut La Fontaine, p. 407. Comment Hagedorn l'imite, p. 409. — Dans quelle mesure l'imitation laisse place à l'originalité, p. 410. — La technique de l'imitation va de la traduction la plus littérale à la plus indépendante adaptation, p. 411. En général, Hagedorn manifeste un plus grand souci du détail que son modèle et motive les thèmes avec plus de précision, p. 415. — En outre il conçoit autrement la morale de la fable, p. 417. Étroite parenté de la fable et de la poésie morale, p. 419.

Les « Contes » proprement dits, plus proches de la satire ou de l'épigramme, p. 421. — Certains contes renferment déjà des thèmes anacréontiques et forment la transition avec les Odes, p. 421. D'autres enfin se rapprochent du *Décameron* de Boccace et des *Contes* de La Fontaine et sont des œuvres libertines et réalistes, p. 423. — Caractère disparate du recueil, p. 425.

La forme des Fables, p. 426. La composition et le développement. Langue fluide et souple, p. 431. — Style bref et clair. Les rythmes, p. 432.

III. — **LES ÉPIGRAMMES**, p. 434. — Qu'est-ce qu'une épigramme ? Les modèles de Hagedorn, p. 435. Sa théorie personnelle de l'épigramme, qu'il annexe aux poésies morales, p. 436. — Deux types d'épigrammes, p. 437 : outre les thèmes classiques, Hagedorn introduit dans l'épigramme des thèmes moraux ou sentimentaux, ou des notions religieuses, p. 441. — Place réduite qu'occupent les épigrammes dans la poésie de Hagedorn, p. 442.

IV — « ODEN UND LIEDER. » — LE LYRIQUE.

La conception de l'ode, les qualités qu'elle exige, p. 443. — « Geselligkeit » et joie de vivre. — Conseils aux poètes qui veulent imiter Anacréon, p. 449 : ils ne doivent pas laisser l'ode dégénérer en licence, ni en satire, ni en critique des institutions. L'ode anacréontique a des prétentions limitées : l'anacréontisme poésie mineure.

Les thèmes, p. 454 : a) le sentiment conventionnel de la nature, p. 452 : tableaux très-généraux, la nature toujours vue à travers l'amour, où prétexte à un exposé de doctrine, ne joue ici qu'un rôle accessoire. — b) l'amour, p. 456 ; avide de changement et de plaisir toujours renouvelé, il se fonde sur l'inconstance. Hostilité au mariage, p. 457. Cet amour n'est ni complètement innocent, ni proche de la grande passion. La notion de *Wollust*. — c) le vin, source de plaisir et de sagesse, p. 463.

Les principes de cette sagesse, p. 465 ; le goût de la liberté ; la recherche du plaisir tempéré qui opère une sélection et use modérément des joies des sens. Le goût de la vie simple des campagnards.

Les sources de l'inspiration anacréontique chez Hagedorn, p. 470 : Horace ; les Anglais ; Günther, les petits maîtres français.

La forme des odes, p. 473 ; leur caractère musical ; le refrain. Peu de variété dans les mètres et dans les strophes. Nulle imitation des rythmes antiques.

Hagedorn fondateur de l'anacréontisme allemand, p. 475. — La contradiction interne de ce lyrisme : Comment concilier l'anacréontisme et la poésie de tendance moralisatrice ?

V — LES POÈMES DIDACTIQUES, p. 478. — Le philosophe. La grande préoccupation de l'époque : répandre les lumières, faire aimer la vertu pour augmenter le bonheur de l'humanité. L'influence anglaise : la vertu proche du beau. Critique des conditions sociales, p. 480. Poésie de tendance humanitaire, visant à la rénovation morale. Le poète est conçu comme un éducateur du genre humain, p. 480 ; il dispense la sagesse qui féconde le cœur. Méfiance envers la science, p. 482. Le développement des penchants naturels ; le cœur contre l'intellectualisme, p. 485. Hagedorn premier défenseur des droits du cœur au XVIII^e siècle, et précurseur du *Sturm und Drang*. — La religion n'a nulle place dans son plan d'éducation morale, p. 486. — Son grand maître, Horace, lui inspire le souci du salut commun, p. 487. — Sa définition de la sagesse, p. 488. Monotonie de sa philosophie morale, qu'il varie cependant par la satire, p. 490. — Le thème de l'amitié. Le retour à la nature, p. 491.

Conclusion. — Deux inspirations chez Hagedorn, p. 493. — Il est *Aufklärer* et annonce la génération de 1770. Hypothèse permettant de relier l'une à l'autre la poésie légère et la poésie morale.

CINQUIÈME PARTIE : L'ANACRÉONTISME : GLEIM ET UZ. 497-591

Introduction. — Les sources de l'anacréontisme allemand, p. 499. Conditions favorables à l'écllosion de ce lyrisme. Comment le mouvement a été préparé par la littérature antérieure : Brockes ; le *Manfred* ; Simon Dach précurseur de l'anacréontisme, p. 501. — En quoi il se rapproche du rationalisme ; en quoi il s'oppose à ce dernier. Les stapes de l'anacréontisme allemand, p. 503.

GLEIM

504-545

Biographie, p. 505. — Le culte des anciens, particulièrement d'Anacréon et d'Horace, p. 508. — Sa théorie de l'imitation. Ses amitiés littéraires. Le souci de sa quiétude, p. 511.

La première manière de Gleim, p. 513. — Le milieu artificiel où il situe ses poèmes et même sa correspondance. L'insincérité de l'œuvre d'art, p. 516. Gleim, poète impersonnel. Divorce de la poésie et de la vie. Le culte de l'amitié, autre forme de la convention : peu virile, elle prend une forme amoureuse et efféminée. Le caractère artificiel de la vie même, p. 519 : la quête du plaisir stimulée par l'idée de la fuite du temps et par l'idée de la mort. L'inspiration de Gleim : *Mädchen, Freunde, Wein*, p. 522.

Le sentiment de la nature, élément secondaire, p. 523. La nature ne fournit qu'un cadre au badinage ; elle n'est vue qu'à travers le prisme de l'amour. La peinture des saisons et la description des paysages toujours subordonnées à l'amour, n'atteignent jamais à une expression indépendante.

Le vin, élixir de vie et source de sagesse, p. 527. Le vin et les baisers. La juste mesure dans les plaisirs ; « *Säufer und Trinker* ». Gleim raille la raison et l'*Aufklärung*.

L'amour conventionnel, placé en dehors des exigences sociales, p. 531. La conception de la femme. L'arithmétique des baisers, p. 533. La conception de l'amour : il est fondé sur l'inconstance et n'est ni passion sentimentale ni appel des sens ; il n'est qu'un aimable divertissement, p. 536.

Désaccord profond entre la poésie de Gleim et la réalité. Sa poésie amoureuse ne connaît nulle variation de thèmes ; l'amour n'y évolue pas, p. 538. Ni psychologie, ni licence. Œuvre de rhétorique. L'appareil mythologique. Monotonie de l'inspiration, p. 540.

La part d'originalité de Gleim, p. 541 : l'ingéniosité dans la disposition des motifs et la grâce de la forme. Mais ces qualités ne pallient pas de plus graves défauts.

Gleim anacréontique impénitent, p. 544.

UZ

546-584

Biographie, p. 547. — Débute dans les lettres par une traduction d'Anacréon, p. 548. Les « Poésies lyriques » publiées de 1749 à 1768, reprennent les thèmes conventionnels et l'attirail classique de l'anacréontisme, p. 550. Ses modèles : Anacréon, Horace, Clément, Marot, Chaulieu, La Fontaine, Hagedorn surtout. L'influence anglaise ; il essaie de la neutraliser par le retour à la noble simplicité antique.

Le culte d'Anacréon, p. 552. — La notion de *Wollust* : choix raisonné et sagesse, p. 554. — La peinture de l'amour ; tantôt envisagé sous son aspect mythologique, tantôt comme un instinct irrésistible. Uz déplore les pâles peintures, les exsangues tableaux de l'amour auxquels se plaisent ses contemporains, p. 557. — Son souci de diversifier et de nuancer le thème de l'amour, p. 558. Il y ajoute une part d'observation, révèle le subconscient, p. 559, reprend le thème du cocuage, p. 560, bref s'évade du monde imaginaire de l'anacréontisme et se rapproche de la réalité. Le réalisme est un élément nouveau du lyrisme d'Uz ; il peut aller jusqu'au macabre ou au scabreux, p. 561.

Les autres thèmes anacréontiques : le tabac et le vin. La nécessité d'une jouissance mesurée, p. 562.

Supériorité d'Uz ; il s'est affranchi de l'anacréontisme pour se consacrer à une poésie religieuse ou philosophique et à la peinture de la nature. Son interprétation de la nature, bientôt étouffée par des considérations morales, offre déjà des notations nuancées, mais n'est généralement qu'un prélude au thème de l'amour ou l'introduction d'un poème moral, p. 566 sq.†

Sa défense de l'anacréontisme, qui prend un ton plaisant pour répandre de justes pensées et des idées morales, p. 571. Qu'est-ce que la sagesse ? Elle est sœur de la joie et fille de la vertu. Le *Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein*, dissertation morale sur la vraie joie, p. 573.

Uz et la poésie religieuse, p. 575. La *Théodicée*, p. 576. Le problème du mal, p. 577. La doctrine philosophique s'achève en confession de foi chrétienne. Le VI^e livre des *Lyrische Gedichte*, tout entier d'inspiration chrétienne, développe les thèmes ordinaires de la sagesse chrétienne, p. 578. — Uz rejoint Brockes en discernant dans l'univers un plan et une volonté divins et en cherchant dans la nature toutes les occasions de glorifier le Créateur. Uz et l'*Aufklärung*. La raison et le cœur, p. 582. Sa poésie esquisse déjà un retour vers la nature.

La tendance didactique de l'œuvre d'Uz le détache de l'anacréontisme, p. 583.

Conclusion. — Les services rendus par l'anacréontisme, p. 585 : il rompt avec la poésie de circonstance, il tempère la poésie philosophique et acclimata en Allemagne une conception antique de la vie ; il y introduit la sagesse épicurienne ; il a assoupli la langue par la virtuosité de la forme.

Ses défauts, p. 587. Thèmes trop restreints ; style figé. L'imitation substituée à l'inspiration. Cet art dénué de vérité creusa un abîme entre la poésie et la vie. Il fut pratiqué par trop de non-valeurs.

Aux causes de désagrégation internes s'ajoutent les attaques extérieures, p. 590.

CONCLUSION

593-630

Difficulté de faire la synthèse d'inspirations si divergentes dans les deux premiers tiers du xviii^e siècle, p. 595. — Bilan des apports dont s'est enrichi le lyrisme, p. 596.

La forme et la langue de la poésie se sont perfectionnées à la fois dans la poésie légère et dans la poésie morale ou philosophique. Du baroque au rococo, c'est-à-dire du pessimisme à l'optimisme, p. 597. — Un tournant dans l'histoire littéraire avant la réaction du *Sturm und Drang*. Importance de cette période de transition, p. 598. — En opposition à la conception que s'en était faite le xvii^e et le début du xviii^e siècles, une nouvelle conception du poète se dégage, p. 599. — Le lyrisme naît d'un nouveau milieu social et impose au poète de nouveaux devoirs, p. 601. — Il garde un contact étroit avec les idées religieuses ou philosophiques, p. 601. — L'*Aufklärung* et le lyrisme. Poésie et sentiment religieux, p. 602 : le déisme. Le piétisme marque une résurrection du sentiment, p. 603. — L'anacréontisme, fils du rationalisme, s'oppose au piétisme et est un premier réveil du sentiment, p. 605. — L'imitation avant la période originale, p. 606 : le retour à l'anti-

quité, l'influence anglaise, l'influence française. Les signes précurseurs du *Sturm und Drang*, p. 609.

Le jeune Goethe : une fin et un commencement, p. 612 ; l'étudiant de Leipzig résume en lui tous les courants du siècle et opère la synthèse de tendances contradictoires. Ce que Goethe retient de ses prédécesseurs dans le livre d'*Annette* et dans le *Leipziger Liederbuch*, p. 613. — Il commence par imiter, p. 614. — Son penchant à moraliser, p. 616.

Goethe et Günther, p. 617. — Goethe et Hagedorn, p. 619. — Goethe et l'anacréontisme. Les « clichés » anacréontiques traditionnels dans le livre d'*Annette* et les *Neue Lieder*, p. 621. — Puis se dessine une évolution dans la conception de l'amour, p. 623. — En quoi Goethe se détache de l'anacréontisme. Sa conception de la femme. Le problème des responsabilités dans la vie, p. 625 ; celui de la fidélité : esquisses de thèmes du *Sturm und Drang*. Le poète nouveau en Goethe, p. 629.

BIBLIOGRAPHIE	631
INDEX ALPHABÉTIQUE	657
TABLE DES MATIÈRES	663

IMPRIMERIE
HÉRISSY
- ÉVREUX -